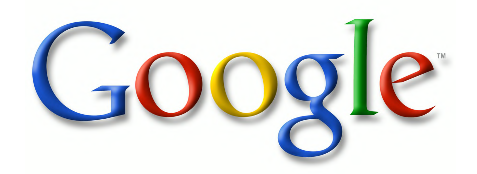
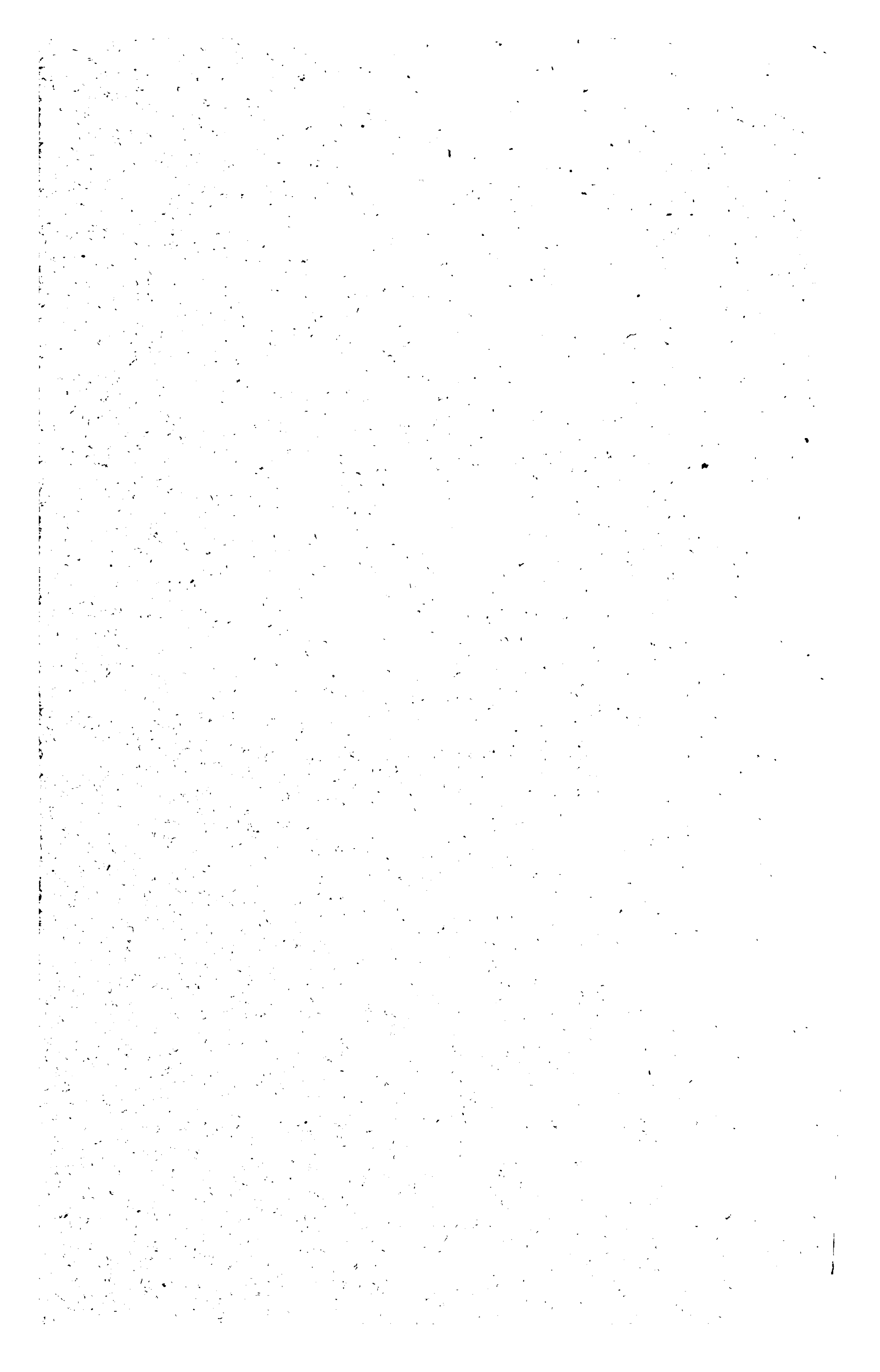
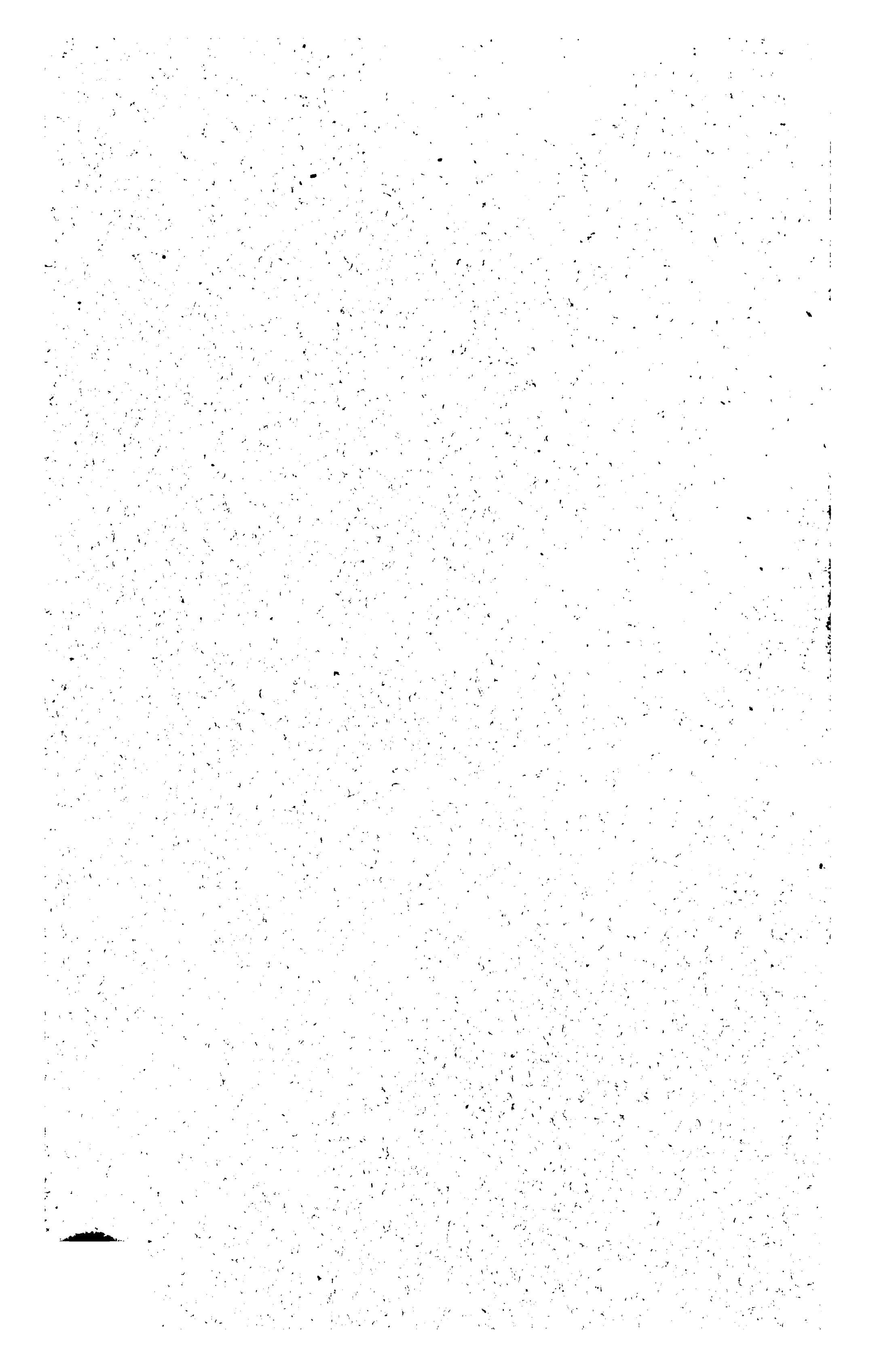
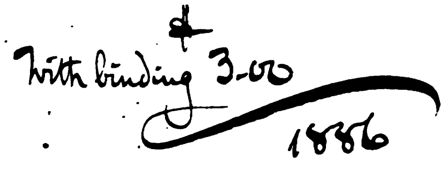






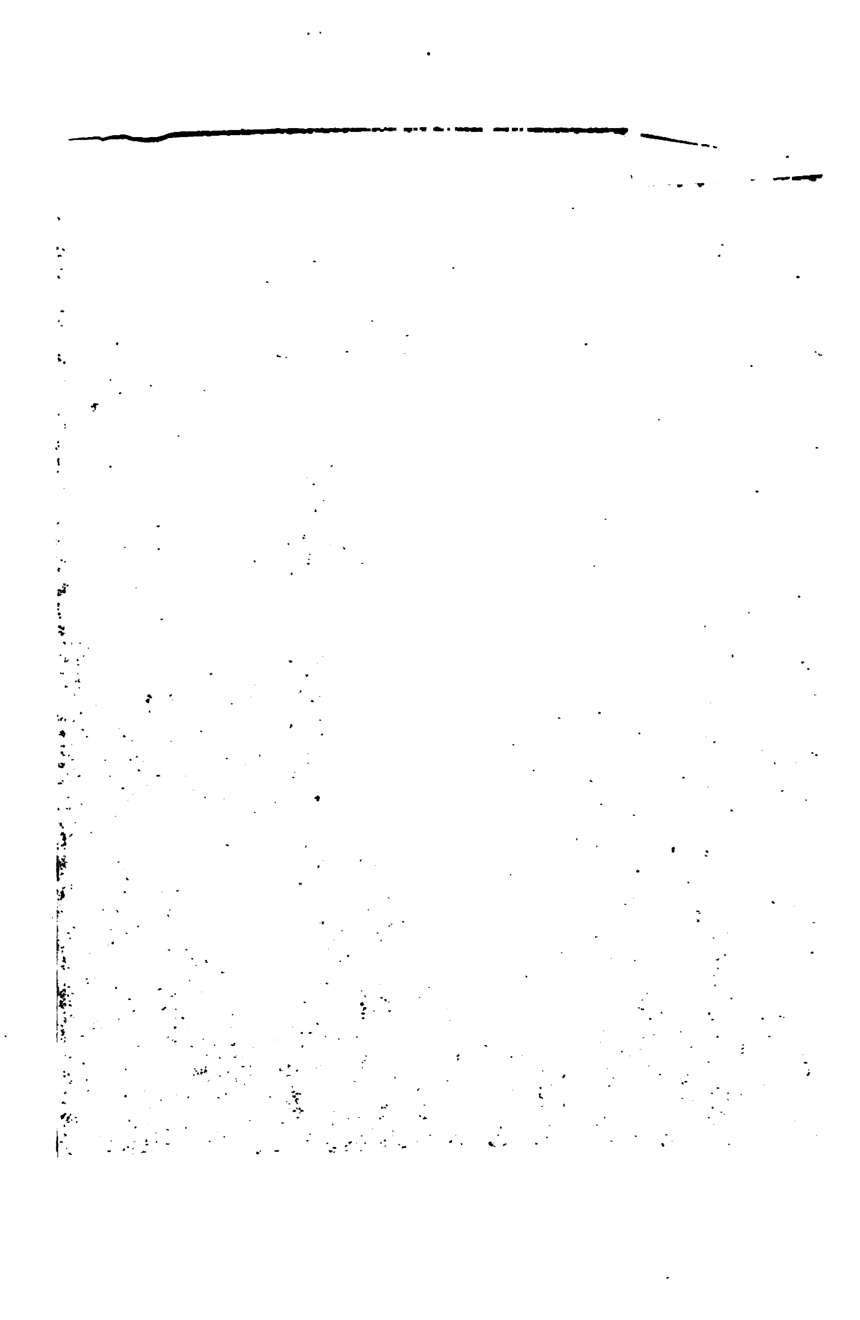






With binding 3-00
1886


R BONG XA BERLIN



Carl Maria von Weber.

Sein Leben und seine Werke

dargestellt von

August Reißmann.

Mit Portraits, Illustrationen und Notenbeilagen.



Berlin,
Verlag von Robert Oppenheim.
1883.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig

Vorwort.

Der äußere Lebensgang unseres großen Meisters hat in dem, von seinem, im vorigen Jahre verstorbenen Sohne Max Maria, verfaßten dreibändigen Werk: „Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild". (Leipzig. Ernst Keil, 1866—68) treueste und ausführlichste Darstellung gefunden. Eine, mit der größten Sorgfalt ausgeführte Zusammenstellung aller Compositionen des Meisters giebt sein, wol glühendster Verehrer, Professor F. W. Jähns in Berlin, in dem umfangreichen Werk: „Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-systematisches Verzeichniß seiner sämmtlichen Compositionen, nebst den vollständig verloren gegangenen, zweifelhaften und untergeschobenen mit Beschreibung der Autographe, Angabe der Ausgaben und Arrangements ꝛc. (Berlin. Schlesinger 1870). Diesen beiden Werken soll sich die vorliegende Arbeit anschließen, welche versucht, eine vollständige und möglichst treue Darstellung der künstlerischen Entwickelung

des unsterblichen Meisters, wie seiner kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung zu geben. Die unterstützenden und schmückenden Beigaben verdanke ich der außerordentlichen Liebenswürdigkeit des Enkels unseres Meisters: Herrn Hauptmann von Weber in Dresden, der mir mit der dankenswerthesten Bereitwilligkeit zugleich Einsicht gestattete in den reichen Schatz der, zum Theil noch ungedruckten Manuskripte seines Großvaters.

Der Verfasser.

Inhalt.

Illustrationen und Beilagen:



Erstes Kapitel.

Des Meisters Jugend.

Obwol des Meisters Vorfahren zu großem Ansehen und selbst zu bedeutendem Vermögen gelangt waren, verlief doch seine Jugend unter wenig beneidenswerthen Umständen und er hatte früh mit Noth und Sorgen aller Art zu kämpfen. Jener Doktor beider Rechte, Johann Baptista Weber, geboren um das Jahr 1550, von dem die Familie ihren Ursprung herleitet, hatte einen bedeutenden Grundbesitz erworben und wurde im September 1622 in den Freiherrnstand erhoben. Die Familie führte seitdem das am Schlusse dieses Werkes abgebildete Wappen, das auch Carl Maria von Weber auf seinem Siegelringe trug. In späterer Zeit verlor die Familie zwar diese Güter größtentheils, allein die Glieder derselben hielten sich doch in geachteten, zum Theil hervorragenden Lebensstellungen, wie der Großvater unsers Meisters: Fridolin von Weber, der als Amtmann der Schönau'schen Herrschaften am 25. Februar 1754 starb. Der ältere seiner beiden Söhne: Fridolin II. von Weber wurde Vater von Mozarts Gattin Constanze; der zweite Sohn — 1734 geboren — Franz Anton aber ist der

Vater unseres unsterblichen Tondichters: Carl Maria von Weber geworden.

Als kurpfälzischer Lieutenant hatte Anton Franz von Weber sich die Gunst seines Chefs, des Kommandanten der kurfürstlichen Garde, Generalmajor Ignaz Franz Freiherr von Weichs erworben und dieser brachte ihn 1757 zunächst als Supernumerar in das Amt zu Steuerwald im Hildesheim'schen; hier verlobte sich der junge Beamte mit der reichen und schönen Tochter des Hofkammerrath von Fumetti und nach dessen, am 2. Oktober 1757 erfolgten Tode, wurde er sein Nachfolger im Amt. Aeußere Umstände weniger, als vielmehr die Eigenthümlichkeiten seines Characters veranlaßten, daß er 1767 seiner Stellung enthoben wurde. Seit 1768 lebte er in Hildesheim ganz zurückgezogen von aller amtlichen Thätigkeit; er übte mit Eifer Musik, der er von Jugend an leidenschaftlich ergeben war und widmete sich der Erziehung seiner Kinder. Doch vermochte seinen lebhaften, etwas abenteuerlich angeregten Geist eine solche Thätigkeit nicht vollauf zu befriedigen und so verließ er 1773 Hildesheim und ging, wahrscheinlich als Direktor einer Schauspielertruppe auf die Wanderung. 1778 erst scheint er wieder einen festen Wohnsitz als Musikdirektor der reichsstädtischen Schaubühne in Lübeck genommen zu haben. Im folgenden Jahre wurde er Kapellmeister des Fürstbischofs von Lübeck und Eutin — Friedrich August —, der in letzterer Stadt eine Kapelle unterhielt; aber bereits 1782 trat er, in Folge der Reduktion der Kapelle in Pension. Das Vermögen, das ihm seine Frau zugebracht hatte, war bis auf einen kleinen Rest aufgezehrt und so kam er durch diese Wendung seines Geschicks bereits in große Bedrängniß. Nach dem 1783 erfolgten Tode seiner Gattin Anna von Fumetti, ging er wieder auf Reisen, um eine, ihm entsprechende Anstellung zu suchen. Da seine beiden Söhne Fritz und Edmund be-

deutendes Talent zur Musik verriethen, so hatte er sie einem Musikmeister in Ludwigslust zur Ausbildung übergeben und jetzt brachte er sie nach Wien, wo er Joseph Haydn zu ihrem Lehrer zu gewinnen wußte. Hier lernte er auch in Genofeva von Brenner seine zweite Frau kennen. Schon am 20. August 1785 wurde das achtzehnjährige Mädchen die Gattin des fünfzigjährigen Mannes. Um seinen mißlichen Vermögensverhältnissen etwas



Weber's Geburtshaus zu Eutin.

aufzuhelfen, übernahm er in Eutin, nach seiner erfolgten Rückkehr das Privilegium des Stadtpfeifers „Stadt- und Landmusik zu machen". Allein auch das erwies sich nicht ausreichend und brachte ihm noch mancherlei verdrießliche Händel, so daß er den Entschluß faßte, den Ort wieder zu verlassen. Ehe dies aber noch geschah, wurde ihm der Sohn geboren, mit dem sein sehnlichster Wunsch nach einem Wunderkinde in Erfüllung gehen sollte; unser Meister, der am 18. December 1786 das Licht der Welt erblickte und in der Taufe die Namen:

Carl Maria Friedrich Ernst

erhielt. Wir geben vorstehend eine Abbildung des Wohnhauses, in welchem Carl Maria geboren wurde.

Im Frühjahr des folgenden Jahres schon gab Franz Anton seine Stellung als Stadtmusikus in Eutin auf; er organisirte nunmehr eine Schauspielergesellschaft, bei welcher seine Söhne und Töchter den Hauptstamm bildeten und mit der er in verschiedenen Städten Deutschlands Vorstellungen gab.

Daß unter solchen Umständen die Erziehung des jungen Carl Maria keine ganz geregelte sein konnte, ist erklärlich, aber sie war dennoch nicht vernachlässigt, wie unter Anderm auch ein, im Besitz des Herrn Prof. Jähns in Berlin befindliches Stammbuch von Elise Vigitill (in Nürnberg) bestätigt, in welches sich auch unser Carl Maria mit den Worten:

Lieben Sie beste Elise alzeit

Ihren aufrichtigen
Freund Carl v. Weber
im sechsten Jahre seines Alters

Nürnberg
den 10. 7ber 1792.

eingetragen hatte.

Auch der körperliche Zustand des Knaben erschwerte anfangs die regelmäßigere Unterweisung. Eine Schwäche im Obertheil des Schenkelknochens ließ ihn vier Jahr alt werden, ehe er ohne Unterstützung gehen konnte und veranlaßte, daß er auf dem rechten Fuß hinkte. Musikunterricht ertheilten ihm der Vater und der bedeutend ältere Stiefbruder Fridolin (in der Regel Fritz genannt), doch zeigte er dabei wenig Lust und machte nur geringe Fortschritte, so daß der Bruder einmal zu dem Ausspruch gereizt wurde: „Carl, du kannst vielleicht alles werden, aber ein Musiker wirst du nimmermehr.“

Daneben erhielt der Knabe auch Unterricht im Malen und Zeichnen und selbst in der Kunst des Kupferstechens.

In Hildburghausen, wo Franz Anton 1796 seinen Wohnsitz nahm, nachdem er sich von seiner Schauspielergesellschaft getrennt hatte, gewann Carl Maria in Johann Peter Heuschkel, der dort als Oboist, Organist und Pianist eine ausgezeichnete Thätigkeit entwickelte, einen Lehrer, dem er nach seinem eigenen Geständniß viel zu danken hatte. „Den wahren, festen Grund", sagt Carl Maria von Weber in seiner autobiographischen Skizze „zur künftigen, deutlichen und charaktervollen Spielart auf dem Claviere und gleiche Ausbildung beider Hände, habe ich dem braven und eifrigen Heuschkel in Hildburghausen (1796 und 1797) zu verdanken." Auch in dem Generalbaß, der in der Regel in jener Zeit mit dem Clavierunterricht verbunden wurde, erhielt Carl Maria von Heuschkel die erste, systematische Unterweisung und in Folge dessen begann auch bereits der schöpferische Genius in dem Knaben seine Flügel zu regen. Leider sollte er diesen erfolgreichen Unterricht nicht lange genießen; 1797 ging die Familie nach Salzburg, wo der Vater das Theater übernahm. Hier wurde der Knabe in das Fürsterzbischöfliche Kapell-Institut aufgenommen und genoß den Unterricht von Michael Haydn, dem Bruder von Joseph Haydn, der, wenn auch weniger anregend, doch nicht minder hochbedeutungsvoll für den Knaben werden mußte, indem er durch ihn einen weiteren Einblick in die künstlichern Formen der Musik erhielt.

Leider verlor er hier die treue Hüterin seiner Kindheit, seine Mutter starb am 13. März 1798 und es war ein großes Glück für ihn, daß seine Erziehung damit nicht ganz allein den Launen und Wunderlichkeiten seines Vaters anheim fiel. Dessen Schwester, Adelheid, suchte ihm in aufopfernder Liebe die Mutter zu ersetzen, was ihr auch in vollem Maaße gelang.

Aus dem Jahre 1798 stammen auch schon seine ersten Compositionen. Er schreibt darüber seinem geliebten Lehrer Heuschkel:

„Daß Sie mich ganz vergessen haben, ist ein beweiß, da Sie auf meinen Wohlmeinenden Neujahrs Glückwunsch vom 28. december vorigen Jahres mich mit keiner Antwort beehret haben, demohngeachtet mache ich mir daß Vergnügen, Ihnen hiebey ein Exemplar meiner ersten Composition zu Schicken welche ich bisher unter der Leitung des Herrn Michael Haydn Studieret habe. Daß ich meine liebe unvergeßliche Mutter bereits den 13. März dieses Jahres leider! verlohren habe, werden Sie schon Wissen. Ach Gott! ein unersetzlicher Verlust für mich! Gegen Ende dieses Monats reise ich mit meinem lieben Vater, Frau Tante und meinem kleinen Schwesterchen zu unsern Grossen Vater Joseph Haydn nach Wien, es soll mir lieb sein wenn sie uns dort einmahl besuchen wollen und ich Ihnen sodann zeigen werde, daß Sie keine unehre von ihrem Schüler haben. Wie ich Sie dann abmahlen, und ein paar gute Fugen vorsuchteln werde. Einen Gruß von meinem Vater, leben sie wohl, ich bin mit aller liebe und achtung

ihr

aufrichtig ergebener Freund

Carl M. von Weber.

In demselben Jahre noch veröffentlichte der Vater die „Sechs Fughetten" die der Knabe unter Haydn's Leitung componirt hatte und die dieser seinem Bruder Edmund mit folgender Zueignung widmete:

„Dir als Kenner, als Tonkünstler, als Lehrer, und endlich als Bruder weihet, im elften Jahre seines Alters die Erstlinge seiner musikalischen Arbeit Dein Dich liebender Bruder

Salzburg, 1. Sept. 1798.

Carl Maria von Weber.

Wenn auch der Vater mit den erzielten Resultaten des Unterrichts bei Michael Haydn sich zufrieden erklären mußte, so

konnte er das doch nicht mit der Richtung desselben. Seine angeborene Neigung für das Theater, wie das brennende Verlangen, die Fähigkeiten des Sohnes recht bald möglichst hoch verwerthen zu können, ließen es ihm immermehr wünschenswerth erscheinen, daß dieser sich dem dramatischen Gebiete zuwandte, wohin allerdings die Richtung, welche Michael Haydn verfolgte, nicht direct führte. Dies hauptsächlich mochte den Vater wol veranlaßt haben, Salzburg zu verlassen und (1798) nach München überzusiedeln.

Hier stand die, von dem Churfürsten Theodor von der Pfalz unterhaltene Oper (mit der berühmten Mannheimer Kapelle) immer noch in Flor, so daß sie wol anregend auf den Knaben wirken mußte. Zugleich fand dieser hier auch zwei Lehrer, welche ihn mehr direct auf das Gebiet des Dramatischen hinüberführten.

In München lebte der, jener Zeit als Lehrer der Theorie hochberühmte Joseph Grätz (geboren am 2. December 1760), der, nachdem er bereits als Jurist thätig gewesen war, unter Michael Haydn Musik studirt und dann auch noch die Unterweisung Bertonis in Venedig genossen hatte, nunmehr in München eine ausgebreitete Thätigkeit als gesuchter Lehrer der Composition entwickelte. Er hat auch Messen, Oratorien, Opern und dergl. componirt, allein ohne irgend welchen Erfolg damit zu erreichen, während er als Theoretiker eines so bedeutenden Rufes genoß, daß selbst Männer wie: Cannabich, Ett, Lauska, Lindpaintner u. A. seinen Unterricht suchten. An ihn war Weber durch M. Haydn empfohlen worden; Grätz lehnte es indeß ab, die weitere Unterweisung des Knaben zu übernehmen, aber er veranlaßte seinen Schüler Johann Nepomuk Kalcher (geb. 1766) dazu und Weber hatte keinen Grund es zu bereuen daß es so kam. Kalcher war kein selbständig schöpferisches Talent, aber ein klarer Geist, der einen vollständigen Ueberblick über den ge=

sammten Organismus der Kunst, nicht nur ihren Schematismus gewonnen hatte, und deshalb recht wol alle Erfordernisse besaß, um den Genius mit demselben vertraut zu machen, ohne diesen zu beengen und zu hemmen. Durch Kalcher schon wurde Carl Maria mit dem Technischen seiner Kunst vertraut, und zwar so, daß seiner Eigenart durchaus keine hemmenden Schranken dadurch gesetzt wurden. Schon der Knabe erkannte willig an, was er diesem Lehrer verdankte, indem er ihm sein zweites Werk: „Sechs Variationen für's Clavier oder Pianoforte über ein Original-Thema“ (1800) widmete und in der Widmung ausdrücklich schreibt:

„Ihnen, verehrungswürdiger Mann! Ihnen und Ihrer großen Kunst habe ich die Erweiterung meines kleinen Talents einzig und wahrhaft zu danken, und nehme mir die Freyheit, dieses kleine Werk von meiner Arbeit Ihnen zu widmen. Nehmen Sie es gütig auf, mit der wahren Versicherung, daß ich Ihre große Leitung niemals vergessen und ewig mit wahrer Liebe und Verehrung seyn und bleiben werde Ihr wahrer Freund und Diener Carl Maria von Weber.“

und der Meister Carl Maria von Weber schreibt in seiner erwähnten autobiographischen Skizze:

„Dem klaren, stufenweis fortschreitenden, sorgfältigen Unterricht des Letztern (Kalcher) danke ich größtentheils die Herrschaft und Gewandtheit im Gebrauch der Kunstmittel, vorzüglich in Bezug auf den reinen, vierstimmigen Satz, die dem Tondichter so natürlich werden müssen, soll er rein sich und seine Ideen auch dem Hörer wiedergeben können, wie dem Dichter Rechtschreibung und Sylbenmessung.“

Von noch entscheidenderem Einfluß für die Entwickelung des genialen Knaben war der andere Lehrer, den dieser hier fand: der greise Opernsänger Evangelist Wallifer, der unter dem Namen

Valesi als Sänger ungewöhnliche Erfolge erreicht hatte und nunmehr zu den berühmtesten Gesanglehrern Europas zählte. Er ertheilte dem jungen Weber Gesangunterricht und machte ihn namentlich mit den Erfordernissen des dramatischen Gesanges bekannt. Bald trat er auch in der Vocal- und Instrumental-Akademie Wallisers als Sänger und Clavierspieler in die Oeffentlichkeit.

Mit ganz entschiedener Vorliebe arbeitete Weber jetzt auch auf dem Gebiete der dramatischen Musik. Neben einer Messe und verschiedenen Instrumentalwerken componirte er in den Jahren 1798—1800 bereits eine Oper: „Die Macht der Liebe und des Weins“ und die Musik zu einer Posse. Vergebens bemühte sich der Vater, für einzelne dieser Werke einen Verleger zu finden; sie auf eigne Kosten zu veröffentlichten erlaubten ihm seine Mittel nicht. Das lebhafteste Interesse erregte daher bei ihm die, in jener Zeit zuerst von Aloys Sennefelder versuchte Herstellung der Noten durch Steindruck. Sennefelder hatte sich ursprünglich der Musik gewidmet und war als Sänger und Clavierspieler öffentlich aufgetreten. Da er für seine Compositionen keinen Verleger fand, hatte er damit begonnen sie selbst in Kupfer zu graviren und wurde schließlich auf die Kunst des Lithographirens geführt. In München hatte er mit seinem Bruder eine Officin für Steindruck eröffnet; hier wurden die Weber's mit der neuen Erfindung bekannt und der Vater bemächtigte sich ihrer sofort als des geeignetsten Mittels, die Compositionen seines Sohnes in bequemster Weise in die Oeffentlichkeit zu bringen. Mit großer Energie suchten nun Vater und Sohn das neue Verfahren der Vervielfältigung der Noten zu verbessern, was ihnen auch gelungen zu sein scheint. Carl Maria von Weber sagt in seiner Selbstbiographie darüber:

„Der rege, jugendliche Geist, der alles Neue und Aufsehen

Erregende mit Hast sich anzueignen suchte, erregte auch in mir die Idee, dem damals von Sennefelder neu erfundenen Steindruck den Rang abzulaufen. Ich glaubte endlich die Erfindung auch gemacht zu haben und zwar mit einer zweckmäßigeren Maschine versehen. Der Wille, diese Sache ins Große zu treiben bewog uns, nach Freyberg zu ziehen, wo alles Material am bequemsten zur Hand schien. Die Weitläufigkeit und das Mechanische, Geisttödtende des Geschäftes ließen mich aber bald die Sache aufgeben und mit verdoppelter Lust die Composition fortsetzen."

Beinahe aber hätte ihn doch diese neue Thätigkeit dem ursprünglich erwählten Beruf untreu gemacht. In jener Zeit, in welcher er der Kunst des Lithographirens soweit mächtig geworden war, um an die Veröffentlichung seiner Werke auf diesem Wege ernstlich zu gehen, verbrannte der Schrank in der Wohnung seines Lehrers Kalcher, in welchem die erwähnten Compositionen des Knaben aufbewahrt waren, und dieser wollte das als ein Zeichen des Himmels ansehen, daß er der Musik entsagen und der neuen Kunst der Lithographie seine Thätigkeit widmen solle. Doch ist nur ein einziges Produkt derselben auf uns gekommen:

VI Variationen für's Clavier und Pianoforte dem Herrn Johann Nepomuk Kalcher berühmten Claviermeister und Compositeur gewidmet und componirt von Carl Maria von Weber. Nr. I. München beim Verfasser,

welche Carl Maria (1798) selbst lithographirt hatte.

Wie es scheint hauptsächlich nur der Concurrenz Sennefelders zu entgehen, verließen Webers bald darauf München und ließen sich, nachdem sie vorher noch mehrere andere Städte besucht hatten, in Freiberg in Sachsen nieder, weil sie hier alles zu finden glaubten, was nothwendig erschien um die neue Kunst der Lithographie ernstlich zu betreiben und zu verwerthen.

Allein hier trat nur zu bald die bereits oben mit Webers eigenen Worten angedeutete Abneigung gegen das Mechanische der neuen Thätigkeit bei ihm ein und die Lust zur Musik brach mit aller Macht wieder hervor. Bereits auf der Reise nach Freiberg war Carl Maria wiederholt mit Beifall in Concerten öffentlich aufgetreten; in Freiberg aber trafen sie den Ritter von Steinsberg mit seiner Schauspielertruppe, durch welche die Webers bald wieder ihrem eigensten Element zugeführt wurden. Steinsberg, ein intelligenter und für seinen Beruf hochbegeisterter Mann, Verfasser verschiedener dramatischer Werke, hatte einen Operntext: „Das stumme Waldmädchen" gedichtet und veranlaßte den jungen Weber, die Musik dazu zu schreiben.

Die erste Aufführung dieser Oper erfolgte indeß durch die Stenz'sche Schauspielertruppe in Chemnitz im October 1800 und erst am 24. November desselben Jahres brachte sie die von Steinsbergsche in Freiberg.

Die Aufführung der Oper hatte für den jungen Componisten keinen andern Erfolg, als daß sie ihn in einen recht unerquicklichen Federkrieg verwickelte.

Durch die Reklamesucht des Vaters war, in Chemnitz weniger als in Freiberg, dem Werke des Sohnes eine prinzipielle Opposition herauf beschworen worden. In Chemnitz hatte die Musik, als das Werk „eines 13 Jahre alten Zöglings von Haydn" angekündigt, ein volles Haus gemacht und war nicht ohne Beifall aufgenommen worden. In Freiberg aber war ihm folgende Ankündigung voraus geschickt worden:

„Das Waldmädchen" Romantisch-komische Oper in 2 Aufzügen von Ritter von Steinsberg, in Musik gesetzt und ihrer kurfürstl. Durchlaucht Maria Amalie Auguste regierenden Kurfürstin von Sachsen in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Carl Maria Baron von Weber, 13 Jahre alt, einem Zögling Haydn's.

Dadurch wurden Erwartungen rege gemacht, die man durch das Werk nicht erfüllt fand; ein Kritiker gab in Nr. 2 der Freiberger gemeinnützigen Nachrichten vom Jahre 1801 dieser Stimmung Ausdruck. Er schreibt:

„Die Fabel des Stücks ist nicht übel erfunden, sie ist interessant und abenteuerlich, ohne ungereimt zu sein, nur die Ausführung läßt manches zu wünschen übrig. Ueberhaupt aber schienen die Erwartungen des Publikums von dieser Oper zu sehr gespannt worden zu sein, als daß sie hätten befriedigt werden können und zum Theil hatte man vielleicht ungünstige Vorurtheile mit zur Stelle gebracht, genug die Oper gefiel weit weniger als man gehofft hatte, obgleich manche unweit schlechter erfundene Singspiele ihr Glück machten. Auch die Musik erhielt nicht ganz den Beifall, den sie verdient, wenn man billige Rücksicht nimmt. Freilich darf man sie mehr nur als Blüthen betrachten, die erst in der Folge schöne und reifere Früchte versprechen. In Chemnitz hat diese Oper ausgezeichneten Beifall erhalten."

Diese Kritik ließ allerdings die übertriebenen Hoffnungen, welche der Vater an den Erfolg der Oper geknüpft haben mochte, als vollständig gescheitert erscheinen und das brachte diesen so in Zorn, daß er den Sohn zu einer ebenso ungerechtfertigten, wie taktlosen Entgegnung veranlaßte, durch welche sich Stadtmusikus Siegert und der Cantor Fischer verletzt fühlten so daß jener in einer, noch mäßig gehaltenen: „Abgenöthigten Rechtfertigung" und dieser mit einer sehr derben: „Abgeforderten Erklärung" antworteten. Die Weber's nahmen diese ebenfalls nicht ruhig hin; Nr. 7 der „Allgemeinen Freiberger Nachrichten" brachte vielmehr auch hierauf wieder zwei, von Carl Maria unterzeichnete Abfertigungen, die wieder von dem Stadtmusikus Siegert ziemlich derb beantwortet wurden, worauf dann

nur noch eine kurze Erklärung von Carl Maria erfolgte. Für diesen hatte der ganze Handel nur den einen Erfolg, daß ihm der Aufenthalt in Freiberg dadurch sehr verleidet wurde. Er verließ bald darauf mit seinem Vater die Stadt und unternahm eine Kunstreise, die in Salzburg, wo sie 1801 eintrafen, ihr Ende erreichte.

Hier fand Carl Maria wieder bei seinem alten Lehrer Michael Haydn die freundlichste Aufnahme, unter dessen Anleitung er die zweiaktige komische Oper „Peter Schmoll und seine Nachbarn" arbeitete, deren Text nach dem bekannten Cramer-schen Roman verfaßt war.

Der Wunsch, das Werk auf die Bühne zu bringen namentlich wol führte Vater und Sohn nach Augsburg, wo Edmund von Weber als Musikdirektor wirkte. Die Oper scheint denn auch hier im März 1803 aufgeführt worden zu sein, doch ohne irgend welchen nennenswerthen Erfolg.

In Salzburg noch (1801) componirte Carl Maria bereits ein Werk von dauerndem Werth, jene: „Six petites pièces à quatre mains" (Op. 3.), die noch allbeliebt sind. Ein Besuch in Eutin machte ihn mit dem, damals daselbst als Rektor wirkenden Dichter Joh. Heinr. Voß bekannt, zu dessen anmuthigen Liedern er so reizende Melodien erfand. In demselben Jahre (1802) componirte Carl Maria überhaupt sein erstes Lied (in Hamburg): Die Kerze von Matthisson.

In Augsburg verweilten die Weber's nur so lange, als es die Aufführung der Oper nöthig machte; bereits im Juni 1803 waren sie in Wien und hier gewann die Entwickelung des jungen Carl Maria eine ganz neue und eigenthümliche Richtung.

Der Vater hatte gewiß zunächst darauf gerechnet, Joseph Haydn zum Lehrer des Sohnes zu gewinnen; doch kam es nicht dazu; er fand aber in Abt Vogler den Mann, der ganz nach

seinem Herzen sein mußte; dieser war eine, ihm durchaus verwandte Natur.

Georg Joseph Vogler ist am 15. Juni 1749 in Würzburg geboren, widmete sich dem geistlichen Stande, trieb aber früh so eifrig und ernstlich Musik, daß er als ausübender Künstler wie als Theoretiker seiner Zeit nicht ungewöhnliches Aufsehen erregte. Er war auch als Kapellmeister thätig, zuerst in Mannheim und dann in München; später wurde er Hofkapellmeister des Königs von Schweden und 1807 übernahm er die Leitung des Hoforchesters in Darmstadt und hier starb er am 6. Mai 1814. Auch als Componist entwickelte er einen großen Fleiß; er schrieb eine Reihe von Opern und andere Werke, die indeß nur vorübergehenden Erfolg hatten. Mehr Aufsehen erregte er als Theoretiker und als Lehrer; seine theoretischen Schriften hatten einst bedeutenden Kredit, ebenso wie die von ihm errichteten Tonschulen in Mannheim, Stockholm und Darmstadt.

Doch war seine Thätigkeit im Grunde mehr geräuschvoll, als wirklich ersprießlich für die gesammte Kunstentwickelung. Als Orgelspieler genoß er einen weit verbreiteten Ruf, aber er hatte auch diesen mehr seinen, stark nach Charlatanerie neigenden Programmen, als seiner eigentlichen Kunstfertigkeit zu danken. Für seine Orgelconcerte entwarf er ausführliche Programme nach denen er auf der Orgel: „Den Tod des Herzog Leopold“ — „Den Einsturz der Mauern von Jericho“ — „Das jüngste Gericht“ — „Eine Seeschlacht“ und dergl. zu schildern unternahm. Weder das neue Tonsystem, das er gefunden zu haben vorgab, noch seine Compositionen haben ihn überdauert, diese konnten nicht einmal historische Bedeutung gewinnen.

Vogler war 1803 nach Wien gekommen und hatte bereits, als die Weber's dort anlangten, einen bedeutenden Kreis von Verehrern gewonnen und es war nicht ganz leicht dem, über die

Gebühr gefeierten Manne, näher zu kommen. Johann Baptist Gänsbacher, ein junger Officier, der die militärische Laufbahn verlassen hatte, um sich ganz der Musik zu widmen, und bereits außer bei Albrechtsberger auch bei Vogler Unterricht hatte, vermittelte die Bekanntschaft und bald gehörte Carl Maria zu den Lieblingsschülern Vogler's.

Ueber den Gang dieser Studien bei Vogler erzählt Weber in der oft erwähnten Selbstbiographie:

> „Auf Voglers Rath gab ich, nicht ohne schwere Entsagung, das Ausarbeiten größerer Dinge auf und widmete mich beinahe zwei Jahre dem emsigsten Studium der verschiedenartigsten Werke großer Meister, deren Bau, Ideenführung und Mittelbenutzung wir gemeinschaftlich zergliederten, und ich in einzelnen Studien zu erreichen und mir klar zu machen suchte."

Es ist erklärlich, daß auf Weber's Individualität, besonders nach seinem bisherigen eigenthümlichen Bildungs- und Lebensgange, Voglers Persönlichkeit und Wirksamkeit bezaubernd wirken mußte, wie auf die Wiener jener Zeit überhaupt. Die Oper „Samori", die Vogler ebenso im Auftrage componirt hatte, wie Beethoven seine Oper „Fidelio", wurde am 18. Mai 1804 mit bedeutendem Erfolge aufgeführt, während Beethoven's Fidelio im folgenden Jahre mit einem Erfolge in Scene ging, der einem „Fiasco" ähnlicher war. Keiner der bisherigen Lehrer des jungen Weber war so bedacht darauf gewesen, diesen auf das direct hinzuführen, was „Effect" macht, wie Vogler. — Heuschkel und Kalcher gehörten, wie Michael Haydn noch jener Schule an, welche die Wirkung der Musik mehr in der formellen Gestaltung des Materials als in diesem selber sah. Die Versuche Vogler's, bestimmte Vorgänge darzustellen, Programme zu illustriren, verrückten diesen Standpunkt ganz naturgemäß. Die Dar-

stellung eines tiefinnerlichen Inhaltes, wie sie bisher von den Meistern geübt werde, führte zu jener überreichen Fülle von Formen, mit denen bekannt zu machen die Unterweisung bisher bemüht gewesen war. Die andern Ziele welche Vogler verfolgte, ließen das Wesen des Klanges schon mehr in den Vordergrund treten und veranlaßten bereits eine Vernachlässigung der Formen, die freilich jetzt noch weniger fühlbar wurde. Von wie durchgreifendem Einfluß diese Richtung auf die Entwickelung unseres jungen Genius wurde, wird schon an den nächsten Schöpfungen derselben nachgewiesen werden können.

Früher als Carl Maria von Weber es wünschte, wurde das Verhältniß zu Vogler gelöst. In Breslau war um die Mitte des Jahres 1804 der Kapellmeisterposten am Theater erledigt worden. Der damalige Leiter des Theaters, Professor Rhode, hatte sich an Vogler mit der Bitte gewandt, ihm einen jungen Musiker für die Stelle zu empfehlen und dieser brachte Weber und Gänsbacher in Vorschlag; der Letztere lehnte ab, was auch Weber gern gethan hätte, da das Leben in Wien für ihn ebensoviel Reiz gewonnen hatte, als die Unterweisung Voglers. Allein seine immer bedenklicher sich gestaltende pekuniäre Lage, wie der Rath Voglers, dem es sehr zweckmäßig erschien, daß Carl Maria in eine praktische Thätigkeit gelangte, veranlaßten ihn, die Kapellmeisterstelle am Breslauer Theater anzunehmen.

Zweites Kapitel.

Die ersten Jahre der praktischen Thätigkeit.

Unter einigermaßen günstigern Verhältnissen würde der jugendliche Kapellmeister gewiß bereits Ungewöhnliches geleistet haben. Er brachte den regsten Eifer mit und sein bisheriger Lebens- und Bildungsgang hatte ihn mit den Theaterverhältnissen hinreichend vertraut gemacht, um ihn bald auch in dieser Breslauer Stellung heimisch zu machen. Doch hemmten die äußern Verhältnisse vielfach seine Thätigkeit und veranlaßten ihn früher aus derselben zu scheiden, als ursprünglich beabsichtigt war.

Eine gefährliche Opposition schuf er sich gleich anfangs dadurch, daß er das Orchester in anderer Weise gruppirte, als das bisher geschehen war; während früher die Blasinstrumente vorn am Orchester saßen und dahinter die Streichinstrumente, ebenso wie jene in geschlossenen Reihen, stellte Weber rechts die ersten Violinen, mit Oboen und Hörnern und je einem Violoncello und einem Contrabaß und links die zweiten Geigen mit Klarinetten und Fagotten, daneben die Bratschen, dahinter die Trompeten und Pauken. Sowol die Orchestermitglieder wie das Publikum

nahmen Anstoß an dieser Anordnung und da Weber trotzdem an ihr festhielt, so sah er sich bald einer Opposition gegenüber, die seine Thätigkeit zu hemmen versuchte, wo es eben ging.

Mit der Direktion brachte ihn der Eifer, mit welchem er bemüht war das Institut zu verbessern, auch nur zu bald in ernste Differenzen. Durch Aufbesserung der Gehälter der Orchester-Mitglieder und durch neue Engagements suchte er einen Organismus zu schaffen, der bereitwilliger seinen Intentionen zu folgen im Stande war und mit dem er auch die hervorragendsten dramatischen Kunstwerke in entsprechender Weise auszuführen vermochte. Diesen namentlich widmete er seine regste Thätigkeit und er brachte sie in ausgezeichneten Darstellungen zur Aufführung. Allein er vermochte nicht damit den Dank der Direktion sich zu gewinnen. Sie fand beim Rechnungsabschluß des Jahres 1805 den pekuniären Erfolg nicht den mehr aufgewandten Opfern entsprechend, und forderte entschieden Herabminderung des Etats durch Verminderung des Opernpersonals, dem sich Weber selbstverständlich widersetzte. Ein unglückseliger Zufall, der fast seinen Tod herbeigeführt hätte, warf ihn aufs Krankenlager und diese Zeit benutzte man zur Reduction des Opernpersonals. Weber war darüber natürlich erbittert und als man auch noch den trefflichen Violinisten Dozer im Frühjahr 1806 aus der Kapelle entließ, reichte er seine Entlassung ein, die man ihm sofort gewährte. Das aber brachte ihn bald wieder in die höchste Bedrängniß; er sah sich jetzt darauf allein angewiesen, Musikunterricht zu ertheilen und seine Freunde bemühten sich auch redlich, ihm Schüler zuzuweisen, allein seine pekuniären Verhältnisse waren bereits so zerrüttet, daß ihnen damit nicht aufzuhelfen war. Er hatte bisher 600 Thaler Gehalt bezogen, der nicht entfernt hinreichte, die Ausgaben des jungen, leichtlebigen, genialen Kapellmeisters und seines Vaters, der mit ihm nach Breslau gezogen war und

fortwährend noch kostspielige Versuche, den Kupferdruck zu verbessern, anstellte, zu decken, und so sahen sich denn beide bald von einer Schuldenlast bedrückt, welche ihnen den Aufenthalt in Breslau allmählich zur Unmöglichkeit machten.

Zu den Freunden, welche Carl Maria in Breslau gefunden hatte, gehörte vor Allen Friedrich Wilhelm Berner (geboren am 16. Mai 1780), ein ausgezeichneter Musiker, namentlich auch bedeutender Klavier- und Orgelspieler, der in spätern Jahren als Musikdirector an der Universität und am Schullehrerseminar, wie als Oberorganist der St. Elisabeth-Kirche in Breslau eine ausgebreitete Wirksamkeit entwickelte. Er trat bald zu Weber in ein inniges Freundschaftsverhältniß und rettete diesen einst vom gewissen Tode. Wie die Freunde gern ihre Vergnügungen gemeinsam genossen, so machten sie einander auch gern mit ihren Arbeiten bekannt. Weber hatte die, von dem Professor Rhode gedichtete Oper „Rübezahl" zu componiren übernommen und forderte eines Tages Berner beim Mittagsmahl, das sie häufig gemeinschaftlich einnahmen, auf, ihn Abends zu besuchen, da er die Ouvertüre zum „Rübezahl", die er beendet hatte, ihm vorspielen wolle. Berner konnte erst mit einbrechender Nacht den Freund besuchen und fand diesen fast leblos auf der Erde neben dem Sopha liegen. Die sofort angestellten Wiederbelebungsversuche brachten ihn wieder zu sich, und dabei ergab sich, daß er, um sich etwas zu erwärmen, einen Schluck Wein hatte nehmen wollen, er hatte aber eine Flasche mit Salpetersäure ergriffen, welche der Vater zu seinen Arbeiten brauchte, und die unter die Weinflaschen gerathen war. Aerztliche Hülfe stellte nach mehrwöchentlicher Kur Weber wieder her, aber seine Stimme hatte doch ganz bedeutend dabei gelitten und erlangte nie wieder die frühere Fülle.

Außer Berner lebte damals auch noch ein anderer bedeu-

tender Klavierspieler Joseph Wilhelm Klingohr, in Breslau[1]), der sich gleichfalls den Freunden anschloß. Wie fördernd ein solcher Verkehr gleichstrebender Künstler ist, bedarf keines Beweises und daß er auf Weber nicht ohne Einfluß blieb, hat dieser wiederholt anerkannt.

Auch anderweitige Beziehungen mit geistvollen Männern, wie Rhode, hatte Weber in Breslau anknüpfen können, und diese machten ihm den Aufenthalt lieb und werth, allein er konnte sich hier nicht länger mehr halten, und so entschloß er sich, eine Kunstreise zu unternehmen. In einem der adeligen Häuser Breslau's, in dem er Unterricht ertheilte, hatte er ein Fräulein von Belonde kennen gelernt, eine Hofdame der Herzogin Louise von Würtemberg, der Gemahlin des preußischen Generals Prinz Eugen Friedrich von Würtemberg, der in Karlsruhe in Oberschlesien residirte. Auf deren Veranlassung wandte sich Weber an den Herzog mit der Bitte: um den Titel irgend einer höhern musikalischen Funktion, weil er glaubte, ein solcher würde ihm bei seiner projectirten Kunstreise von großem Nutzen sein, und der kunstsinnige Herzog ernannte ihn zum „Musik-Intendant" und als die immer drohender sich gestaltenden Kriegsereignisse eine Kunstreise unmöglich machten, da luden der Herzog und seine Gattin den jungen Künstler ein nach der bei Brieg gelegenen Herrschaft Karlsruhe zu kommen und dort bessere Zeiten zu erharren. Hier hatte der Herzog 1794 ein großes Schloßtheater erbaut und das bereits vorhandene treffliche Orchester war durch ihn bedeutend verstärkt und verbessert worden, so daß die Meisterwerke hier in ganz ausgezeichneter Aufführung gegeben werden konnten. Für Weber war

1) Er ist am 11. Septbr. 1783 zu Tropplowitz bei Leobschütz in Schlesien geboren und starb am 16. Januar 1814 als Kapellmeister des Fürsten zu Anhalt-Pleß.

daher der Aufenthalt in Karlsruhe von unschätzbarstem Werth. Er lebte hier ohne jegliche amtliche Verpflichtung nur seiner künstlerischen Thätigkeit und da der Herzog auch für den Unterhalt des Vaters und der alten Tante zu sorgen übernahm, so konnte sich Karl Maria zum ersten Mal ungestört seinem Schaffensdrang hingeben. Dabei genoß er den großen Vortheil, daß er alles, was er schuf, auch sofort zur Ausführung bringen lassen konnte. Dem entsprechend componirte er zunächst vorwiegend Instrumentalwerke: zwei Sinfonien (die erste als Op. 19 gedruckt) und ein Concert für Horn und Variationen.

Leider sollte dieser glückliche Zustand nicht lange andauern; im September 1806 mußte der Herzog zur Armee abreisen und die Kriegsereignisse veranlaßten, daß im Februar 1807 Oper und Kapelle in Karlsruhe aufgelöst wurde. Carl Maria war wieder in die traurigste Lage versetzt worden, aber wieder sorgte der Herzog für ihn; er wandte sich an seine Brüder, den König Friedrich von Würtemberg und die Herzöge Ludwig und Wilhelm, und da der Privatsecretär des Herzogs Ludwig Proviantmeister der Armee geworden war, so erbot sich der Herzog den jungen, ihm so warm empfohlenen Carl Maria von Weber zu seinem Privatsecretär zu machen.

Am 23. Februar bereits verließ Weber Karlsruhe und brachte zunächst noch 10 Tage in Breslau zu, mit den Freunden im lustigsten Verkehr, doch soll er die Stadt dann ziemlich schnell verlassen haben müssen, um nicht in unangenehme Begegnung mit einigen hartherzigen seiner zahlreichen Gläubiger zu gerathen.

Trotz den Kriegsunruhen machte er in den Städten, durch die ihn sein Weg führte wiederholt Versuche zu concertiren, was ihm auch in Ansbach, Nürnberg, Bayreuth und Erlangen gelang. Am 17. Juli traf er in Stuttgart ein, um die Stellung bei dem Herzog anzutreten, die ihm so wenig

Befriedigung gewähren und sogar die Ehre seines Namens trüben sollte.

Die Verhältnisse seines jetzigen Herrn, des Herzog Ludwig, waren nicht weniger zerrüttet, als seine eignen. Des Herzogs Hofstaat und seine noblen Passionen verschlangen alljährlich Summen, die seine Einnahmen weit überstiegen. Der hohe Herr befand sich daher, wie sein junger Secretär meist immer in Geldnoth und es gehörte mit zu des letztern Obliegenheiten, mit den Gläubigern zu verhandeln, Stundung oder neue Darlehen zu gewinnen. War dann der Credit des Herzogs vollständig erschöpft, so galt es, die Hülfe des königlichen Bruders anzurufen, und dies war für Weber die schwierigste Aufgabe. König Friedrich war bekanntlich einer der schlimmsten Despoten, die je in deutschen Landen herrschten und überall seiner schonungslosen Willkür und der Härte wegen, mit der er das Land bedrückte, in allen Schichten der Bevölkerung eben so gehaßt wie gefürchtet. Von ihm mußte oft der Privatsecretär Weber die schimpflichsten Schmähreden anhören, wenn er im Auftrage und im Interesse seines Herrn Audienz beim König erhielt um dessen Beistand für den herzoglichen Bruder zu erbitten. Nur eine, im Grunde leichtlebige Künstlernatur, konnte in einer solchen Stellung länger aushalten. Freilich wußte der junge Künstler sich anderweitig zu entschädigen; er suchte und nahm, was ihm an Freuden sonst geboten wurde, mit dem glücklichen Leichtsinn der Jugend ohne groß zu wählen, hin.

Zunächst nutzte er die, in Stuttgart ihm durch den Umgang bedeutender Männer, wie die Redakteure des „Morgenblattes" Haug und Reinbeck, des Prof. J. C. Schwab, des Bildhauers Dannecker u. A., wie die durch die Königl. Bibliothek gebotene Gelegenheit, seine allgemeine Bildung zu vervollständigen, genügend aus, was er bald namentlich in seiner ästhetischen und kritischen Thätigkeit so ernstlich bethätigte.

Die Bekanntschaft mit dem Dichter Franz Karl Hiemer sollte für ihn insofern bedeutungsvoll werden, als dieser ihm den Text zur Oper „Sylvana“ aus dem Steinsbergschen „Das Waldmädchen“ umgestaltete.

Für seine musikalische Entwickelung wurde Franz Danzi, der kurz vor Weber als Kapellmeister nach Stuttgart gekommen war, hochbedeutungsvoll. An diesen, den allseitig durchbildeten, empfindungs- und phantasievollen Musiker mit reichen Erfahrungen, schloß sich Weber bald eng an, und unter seinem Einfluß namentlich scheint jener unversiegliche Quell entsprungen zu sein, aus dem der Meister bald so wunderbare Melodien schöpfen sollte.

Da Danzi auch an den lustigen Streichen der Freunde Antheil nahm, so bildete sich bald das herzlichste Verhältniß, wovon mancher lustige Brief und mancher Canon Webers Zeugniß geben. — Auch die schwersten Sorgen und die ernstern Studien, die er hier unternahm, hatten den jungen Secretär nicht zum Misantropen gemacht; er suchte und fand auch hier eine Menge gleichgestimmter Seelen, die mit ihm die lustigen Tage von Wien und Breslau erneuerten; freilich auch mit demselben nachtheiligen Erfolge für seine äußern Verhältnisse, die von Tag zu Tag mißlicher wurden und endlich zu einem wenig erquicklichen Ausgang führen mußten. Dieser wurde wol hauptsächlich dadurch beschleunigt, daß im April 1809 der Vater Webers nach Stuttgart kam und sich bei dem Sohne einquartirte. Die neuen Verlegenheiten, welche diesem daraus erwuchsen, waren aber nicht das Schlimmste daran; der unerhörte Leichtsinn des alten Mannes brachte den Sohn in die peinlichste Lage, aus der er nur mit genauer Noth gebracht wurde. Der Vater hatte einen Theil der Summe, die Carl Maria im Auftrage des Herzogs an den Geschäftsführer der herzoglichen Familiengüter absenden sollte, für sich verbraucht. Noch ehe Carl Maria von Weber die

fehlenden 1000 Gulden herbeigeschafft hatte, war dies dem Herzog bekannt worden und er forderte Aufschluß, den Weber sofort ertheilte, indem er augenblicklichen Ersatz versprach, sodaß der Herzog sich dabei beruhigte.

Weber wollte die Summe von dem Wirth Höner in Schwieberdingen entleihen, war aber anfangs abschläglich beschieden worden, erst durch die Vermittlung seines frühern Dieners Huber gab Höner das Darlehn; Weber wußte aber nicht, daß Huber dem Gläubiger die Zusicherung gemacht hatte, sein Sohn solle dadurch vom Militair frei gemacht werden, daß ihm der Geheim-Secretär von Weber eine, wenn auch nur nominelle Anstellung bei Hofe verschaffte. Weber konnte aber den Rückzahlungstermin nicht einhalten und im Januar 1810 wurde Höners Sohn auch zum Militair eingezogen; dieser wandte sich beschwerdeführend an die zuständige Behörde und so gelangte die Angelegenheit zur Kenntniß des Königs, der sofort die strengste Untersuchung anordnete. Er wußte, daß in dieser Weise sich viel begüterte junge Männer der Militairpflicht entzogen und dem jungen Privat-Secretär des Herzogs Ludwig war er längst grimmig Feind, so daß er begierig die Gelegenheit ergriff, ihn womöglich auf immer zu beseitigen. Zu jener Zeit sollten die Proben zu „Sylvana" beginnen und Weber war eben (am 9. Febr. 1810) im Orchester um mit Danzi noch dies und jenes zu besprechen, als im Zwischenakt zwei Gensd'armen erschienen und ihn im Namen des Königs verhafteten.

Die strengen Verhöre, die er im Cabinet des Königs zu bestehen hatte, stellten seine Unschuld an den Tag und so wurde er aus der Criminalhaft entlassen, aber seiner Schulden halber in Schuldhaft genommen. Da aber seine Gläubiger, wahrscheinlich auf Veranlassung des Königs, der die Webers nicht länger mehr in seinem Lande dulden wollte, in seine Entlassung willigten,

so wurden Vater und Sohn am 26. Februar 1810 nach ihrer Wohnung gebracht, wo sie ihre Sachen zusammenpacken mußten, um dann durch den Polizei-Commissar Götz über die Grenze geschafft zu werden; dabei wurde ihnen der Beschluß mitgetheilt, daß sie aus Würtemberg für ewige Zeit ausgewiesen seien und den Boden desselben niemals wieder betreten dürften.

An künstlerischen Schöpfungen aus dieser Zeit sind außer der erwähnten Oper „Sylvana“ — „Der erste Ton“ für Declamation mit Chor und Orchester (Op. 14) eine Reihe Lieder und jene Clavierstücke, die er wahrscheinlich für den Unterricht und die Hausmusik des Herzogs schrieb: „Six petites pièces à 4 mains (Op. 10), Große Polonaise für Pianoforte in Es, Op. 21, Momento capriccioso für Pianoforte, Op. 12, ferner 9 Variations sur un air norvégien, Op. 22 u. m. A. zu erwähnen.

So war der künstlerische Gewinn dieser Jahre kein großer für Weber gewesen, und seine gesellschaftliche Lage und Stellung war sogar schwer durch sie geschädigt worden; aber jetzt erhob sich sein Genius mit gewaltiger Kraft und führte seinen Träger aus dem Schiffbruch, den dieser erlitten hatte, bald in mehr geregelte und geordnete Bahnen und zu kunsthistorisch bedeutender Thätigkeit.

Drittes Kapitel.

Die Werke dieser Zeit.

Schon diese frühesten Jugendwerke des Meisters lassen den veränderten Standpunkt erkennen, von welchem aus er später helfen sollte, der gesammten Kunstentwickelung eine abweichende Richtung zu geben. Bisher war das Hauptbestreben derselben dahin gegangen, einen tiefinnerlichen Gemüthsinhalt in vollendeten Formen darzustellen und es mußte daher zunächst Aufgabe des Künstlers sein, sich diese Fähigkeit der Formgebung und Formgestaltung anzueignen. Wir sehen deshalb Jahrhunderte hindurch eine Reihe der besten Meister bemüht, das ganze musikalische Darstellungsmaterial zu einer Fülle von mehr oder weniger kunstvoll in einander gefügten Formen zu verarbeiten, in denen sie ihre Erkenntniß von Gott und Welt und deren Einwirkung auf ihr Gemüth offenbarten. Die Meister der nachfolgenden Jahrhunderte suchten sich diese dann zu eigen zu machen, um sie ihrer eigenen Individualität entsprechend neu oder umzugestalten. In dieser Weise sehen wir noch Bach, Händel und Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven thätig. Händel und Gluck hatten die größere und für die Produktion ergiebigere Hälfte ihres Lebens nur im engsten Anschluß an die Formen ihrer Zeit geschaffen ehe sie an Erfüllung ihrer eigensten Missionen gingen.
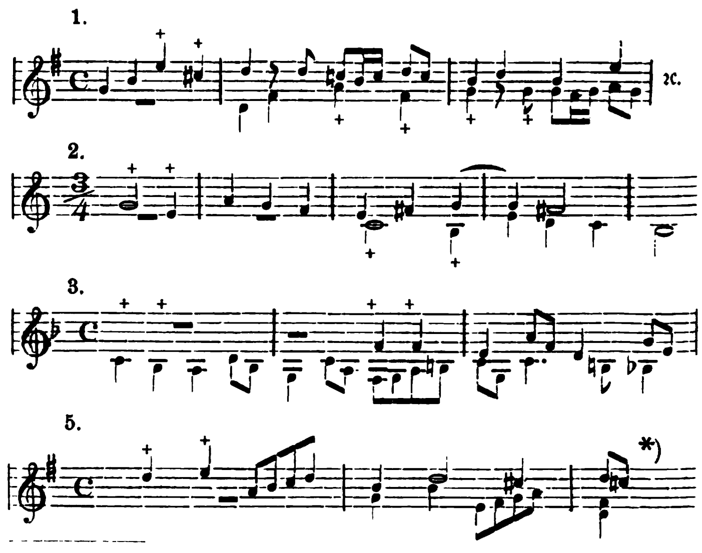
Joh. Seb. Bach erfaßte die seine viel früher und diese war keine geringere, als die künstlichsten Formen des strengen Contrapunkts zur größten Vollendung zu bringen, um durch sie den höchsten und heiligsten Ideen entsprechende künstlerische Darstellung zu geben.

Auch Joseph Haydn erfand im Grunde keine neuen Formen, er organisirte vielmehr die, in der Praxis bereits geübten Instrumentalformen, indem er an Stelle ihrer mehr willkürlichen Anordnung die größte Gesetzmäßigkeit setzte, sodaß sie nun für die kommenden Meister Mozart und Beethoven zu Trägern ihrer wunderbarsten Ideen werden konnten. Mit Weber wird dies Verhältniß schon bedeutsam geändert. Wie Mozart hatte auch er einen Vater, der früh die ungewöhnliche Begabung des Sohnes anerkannt wissen wollte. Allein Mozarts Vater war ein, in jener trefflichen Schule erzogener Meister seiner Kunst, dem die Beherrschung der Kunstformen erste Aufgabe war, und in diesem Sinne unterwies er den Sohn. Carl Maria von Webers Vater war ein begeisterter Kunstdilettant, der alles nach dem äußern Erfolge beurtheilte und den Sohn zunächst in diesem Sinne leitete und beeinflußte. Nicht nach höchster Kunstgestaltung, von welcher der Vater wol selbst keine klare Darstellung haben konnte, sondern nach eindringlichster Wirkung, war sein Streben gerichtet; daher hauptsächlich entzog er den Knaben der Unterweisung Michael Haydn's und führte ihn nach München zu Gräz und Walliser und später zu Abt Vogler; namentlich der letztere verfolgte in der Hauptsache das gleiche Streben. Daß aber auch der Knabe dadurch früh beeinflußt war, das bezeugen die 6 Fughetten, die er noch unter Michael Haydns Leitung componirte.

Die Fuge ist bekanntlich eine der kunstvollen Musikformen, welche durch die, nach bestimmten Gesetzen erfolgende Verarbeitung

eines Thema's entsteht. Sie unterscheidet sich von der verwandten Form des Canons dadurch, daß, während bei diesem die Nachahmung nur nach melodischem Prinzip erfolgt, sie bei der Fuge mehr harmonisch bedingt ist, indem die erste Wiederholung des Themas durch eine andere Stimme in der Quint erfolgt, sodaß in der Aufeinanderfolge von Tonika (Führer) und Dominant, (Gefährte) das Grundprinzip aller Musikgestaltung dargestellt wird.

Die tiefere Bedeutung der Form konnte natürlich dem Knaben nicht erschlossen sein; er begnügt sich mit einer einfachen Durchführung, aber diese zeigt, daß er das Wesen der Form vollständig erfaßt hatte; er verändert die Antwort wo es nothwendig wird, so daß eben Führer und Gefährte sich gegenseitig harmonisch ergänzen, die Dominantbewegung darstellen:



*) Die Leipz. Allg. Musikzeitung Jahrgang I Nr. 2 p. 32 bringt nachstehende Besprechung dieser Fughetten: „Daß ein junger Künst-

Die Erfindung der Themen ist zwar noch nicht durch irgend welchen hervorstechendern individuellen Zug beeinflußt, aber sie ist doch auch nicht durchaus nur schulmäßig; die Themen sind nicht nur zusammengestellt behufs ihrer Verarbeitung wie in den meisten ähnlichen Fällen, sondern sie haben melodischen Gehalt, der ihnen höheres Interesse verleiht. Ihre mehr liedmäßige Construction, durch welche auch die weitere Verarbeitung bedingt wird, läßt erkennen, daß der junge Componist nicht auf diesem Gebiete der künstlichen Formen, sondern auf andern seine Haupterfolge erreichen sollte.

Das beweisen noch mehr selbstverständlich die „VI Variationen fürs Klavier oder Pianoforte. Dem Herrn Joh. Nep. Kalcher, berühmten Klavier-Meister und Compositeur in München, dem unvergeßlich verehrungswürdigsten Freunde achtungsvoll gewidmet und componirt."

Das Thema der Variationen trägt zwar nicht eine eigentlich bestimmter ausgeprägte Physiognomie, aber es ist nicht ohne jenen melodischen Reiz, mit welchem der Meister später so unwiderstehlich wirkte. Dem Ganzen liegt der denkbar einfachste harmonische Apparat: Tonika, Dominant und (sehr sparsam eingeführt) Unterdominant zu Grunde und auch keine der Variationen, selbst nicht die, welche das Thema in Moll bringt (Nr. 3) erweitert ihn, die Variationen erwachsen nur dadurch, daß das harmonisch dargestellte Thema mit Figurenwerk umspielt wird, wie in der ersten, zweiten und vierten, oder sich ganz in solches auflöst, wie in der fünften. Bezeichnend ist es,

ler wie der Verfasser im 11. Jahre Fughetten componirt, und so brave Fughetten, ist gewiß eine ausgezeichnete und ungemein vielversprechende Seltenheit. Der junge Componist ist einige Zeit Schüler des berühmten Michael Haydn gewesen und macht seinem großen Lehrer Ehre. Sie sind sämmtlich 4stimmig, die Themas anständig, die Antworten richtig. Nr. 3 und 4 haben ein Thema."

daß hier der jugendliche Componist bereits auf virtuose Ausnutzung der Claviertechnik bedacht ist.

Die als Op. 4 gedruckten 12 Walzer sind etwas mannichfaltiger und pikanter und zeigen schon manchen feinen Zug in Verwendung der einfachsten harmonischen Mittel, welcher als individuell bezeichnet werden muß. Das gilt noch vielmehr von den, als Op. 3 gedruckten: „Six petites Pièces faciles pour le Piano-Forte à quatre mains“. Auch sie wirken immer noch vorwiegend durch ihren melodischen Reiz, aber die Melodien sind doch nicht mehr so kurzathmig und so dürftig in ihrer Construction wie die früheren, und sie basiren auf einem, zwar noch nicht reichen, doch aber breiter dargelegten harmonischen Untergrunde. Weber bezeichnet das erste Stück mit „Sonatine“ doch wenig zutreffend; es hat die, durch Wiederholung des Vordersatzes sich ergebende dreitheilige Arienform, über die im Grunde auch der Meister in seinen spätern Instrumentalwerken nicht hinaus kommen sollte. Das ursprünglich Gestaltende der Sonatenform blieb ihm überhaupt fast ganz verschlossen, weshalb er auch auf diesem Gebiet nichts, seinen andern monumentalen Werken Entsprechendes schaffen sollte. Der, jener Zeit beliebte, pomphafte Schluß dieses Stücks verliert ganz und gar den Character der Sonate; er wird bereits zum Coulisseneffekt.

Mit diesen Stücken hatte aber Weber jene instrumentale Polyphonie gewonnen, die zur Beseelung des Instrumentalklanges nothwendig ist. In den vorerwähnten Werken werden die Harmonien meist noch accordisch eingeführt und nur von einer oder der andern Stimme mit Figurenwerk umspielt; von jetzt an bemüht sich der jugendliche Künstler das ganze harmonische Material in lebendigern Stimmen darzustellen, oder es in Figurenwerk aufzulösen. Das tritt besonders in dem Andante mit Variationen hervor (Nr. 4). Die ursprüngliche Weise der ein-

fachsten Figurirung ist auch hier noch beibehalten; aber daneben wird zugleich die harmonische Grundlage in besonderer, mehr polyphoner Führung dargestellt. Das ist es namentlich, was diesen vierhändigen Stücken die längere Lebensdauer, vielen spätern des Meisters gegenüber verschafft hat. Die ersten beiden Theile des Marsches (Nr. 5) benutzte Weber mehr als zwanzig Jahre später zu einer neuen Composition. Während seiner Anwesenheit in London 1826 lud ihn die Royal Society of Musicians zu ihrem, am 13. Mai stattfindenden Stiftungsfest ein. Dabei wurde gewöhnlich einer der Märsche für Blasinstrumente, die Meister ersten Ranges, wie Haydn, Winter, Spohr u. A. für die Gesellschaft componirt hatten, aufgeführt. Auch Weber schrieb einen solchen für die Gesellschaft und benutzte dazu die ersten beiden Theile des Marsches aus Op. 3, nur das Trio componirte er neu. Auch eine Bearbeitung für großes Orchester mit Chor ist vorhanden, bei der indeß noch zweifelhaft ist, ob sie von Weber selber herrührt.
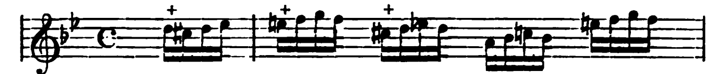
Die nächsten Klavierwerke bleiben wieder mehr im Material haften. In den „Sechs Eccossaisen für Pianoforte", die er 1802 schrieb und „dem schönen Geschlecht in Hamburg" dedicirte, begegnen wir sogar chorischen Effecten. Die beiden Hefte Variationen über Themata aus Opern von Vogler: „Huit Variations pour le Piano Forte sur l'Air de Ballet de Castor et Pollux par Mr. l'Abbé Vogler" (Op. 5 [der Kaiserin Maria Theresia gewidmet] 1804 comp.) und: Six Variations pour le Piano Forte avec accompagnement d'un Violon et Violoncello ad libitum sur l'Air de Naga: „Woher mag dies wohl kommen?" (Vogler gewidmet) bezeichnen insofern einen Fortschritt, als sie das Thema nicht nur wie bisher technisch, sondern auch seinem Inhalt nach variiren. Die erste Variation in Op. 5 löst schon die Melodie in Figuren-

werk auf, und bringt auch eine andere Darstellung der Harmonik; in der zweiten erhält die Melodie eine andere harmonische Bedeutung; in der dritten eine neue rhythmische (anstatt im $^2/_4$ Takt wie bisher, ist sie hier im $^6/_8$ Takt dargestellt); die vierte Variation bringt dann wieder eine veränderte Figuration der Melodie mit entsprechender Veränderung der Einführung der Harmonik; die fünfte zeigt das Thema in Moll; und so sind auch die sechste und siebente ideell erweitert und zum Schluß (Var. VII) wird das Thema zu einem Mazurka verwendet.
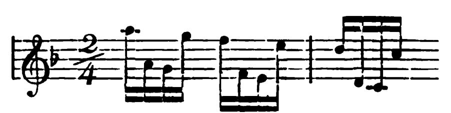
In noch erweitertem Maaße zeigen diese höhere Weise der Variirung die als Op. 6 gedruckten Variationen über das Thema aus Voglers Oper: „Samori".

Das sich Weber des, mit dieser neuen Art der Variation gewonnenen Fortschritts bewußt war, geht auch aus dem, von Wien unterm 2. April 1804 an einem Jugendfreund (Ign. Susann) gerichteten Briefe hervor, in welchem es unter anderm heißt: das neue Werk sind Variationen für's Clavier über ein Thema aus Vogler's Castor und Pollux, denen Vogler einen ausgezeichneten Beifall schenkte. Ja, es war auch keine Kleinigkeit für eine schreibfähige Seele an einem so viel gebährenden Orte beinahe neun Monate zu sitzen und — keine Note zu componiren; aber es war mein Vorsatz, lange zu hören, zu sammeln, zu studiren, ehe ich wieder etwas schreiben würde. Fest hielt ich bis jetzt meinen Vorsatz, bis mich Vogler selbst dazu aufforderte. — Sie werden bei Eder gestochen, sobald sie heraus sind, schicke ich ein Exemplar, wo Du sie dann selbst beurtheilen kannst. Sie sind nach dem Vogler'schen System geschrieben, und ich sage dir gleich im Voraus: ärgere dich nicht über die etwa darin befindlichen Quinten. — Vor Ostern (1. Apr.) war ich bei beiden Majestäten, wobei ich zugleich J. Maj. der Kaiserin obige Variationen überreichte."

Noch planvoller verfuhr Weber in dem andern Heft Variationen (Op. 6); das zeigt die „Coda" mit der er das Werk abschließt, um anzuzeigen, daß er es mehr wie ein Ganzes behandelt wissen will. Ein weiterer Vorzug ist auch noch, daß jetzt selbst die bloße Figurirung mehr thematisch erfolgt. In der ersten dieser Variationen verarbeitet er bereits jenes Motiv, das eine so bedeutende Rolle in seinen spätern Werken zu spielen berufen war:

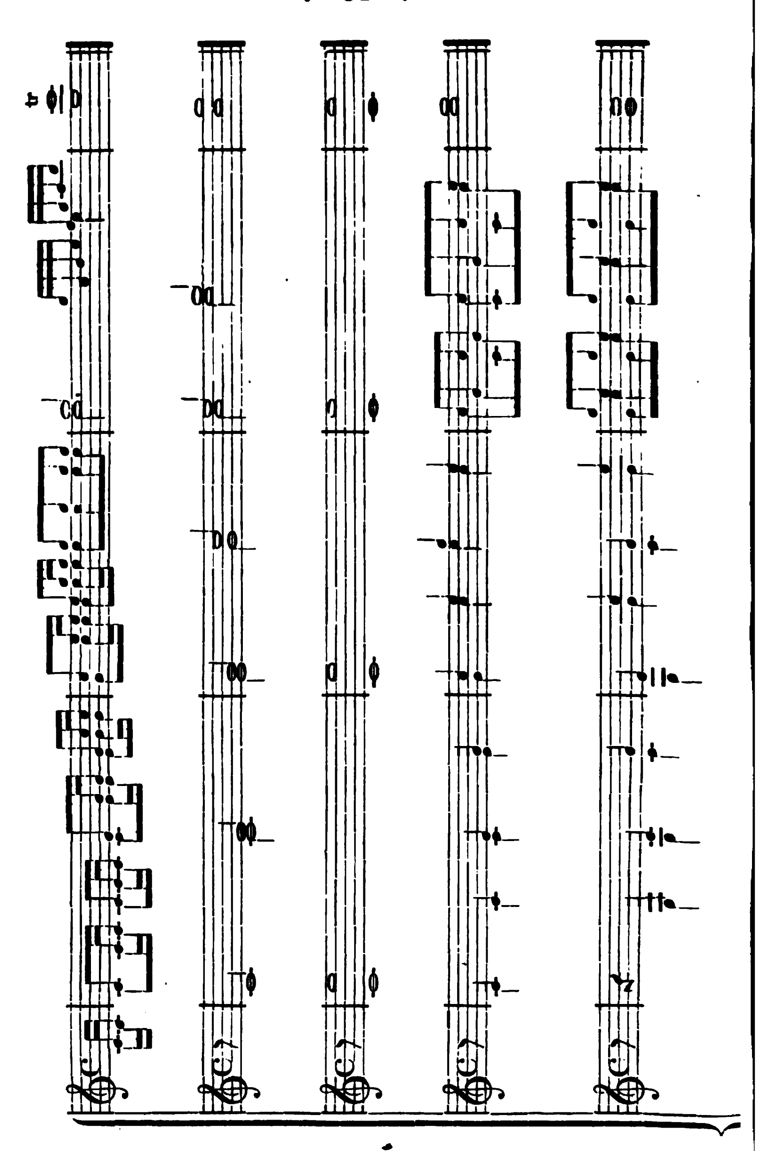


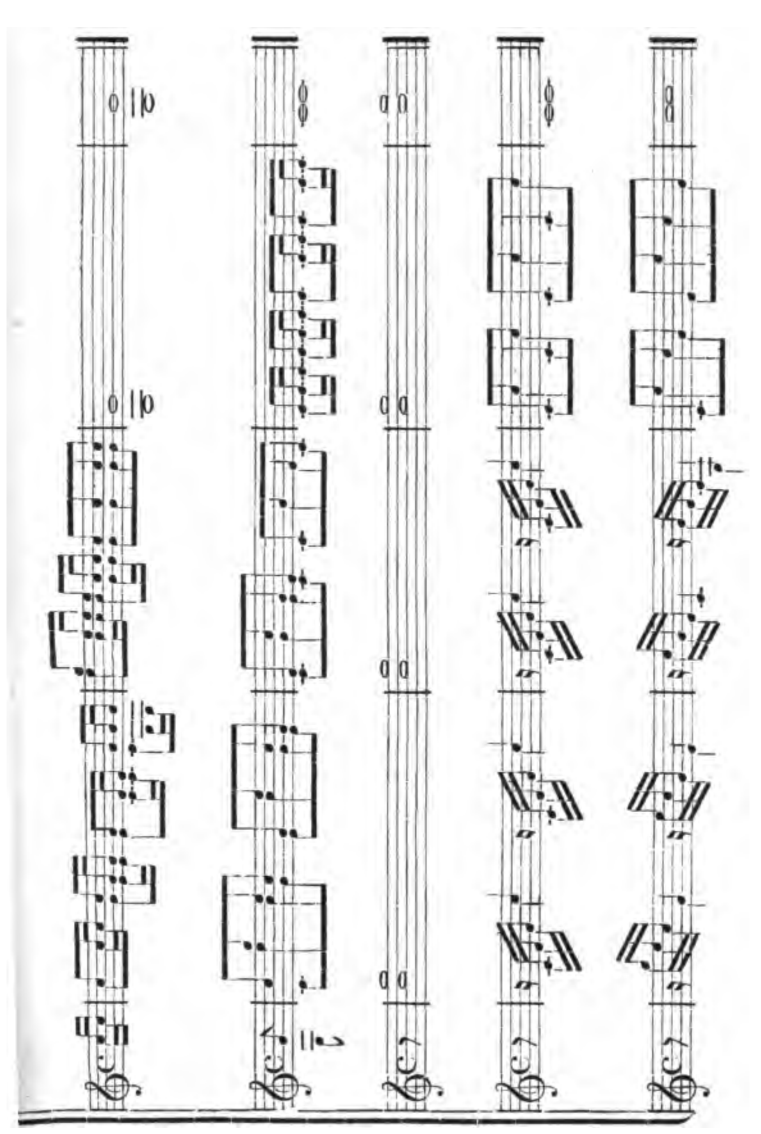
Die zweite Variation wird harmonisch erweitert und mußte demnach entsprechend auch im Tempo gewichtiger gehalten werden; die dritte wird brillanter geführt; die vierte hält streng am Thema fest, aber diesem wird ein reizender, seinen Gehalt verändernder Contrapunkt entgegen gesetzt; bei der fünften erfährt das ganze Thema eine brillante Figuration und in der sechsten wird es zu einem „Marche funèbre" verarbeitet, dem dann die Coda folgt. Auch mancherlei virtuose Effecte zeigen diese beiden Hefte Variationen, wie z. B. diese Octavenfiguration:



die seitdem ziemlich beliebt wurde.

Es war für den jungen Komponisten jedenfalls von entscheidendem Vortheil, daß er in Breslau schon mehrfach Veranlassung fand, für einzelne andere Instrumente Solostücke zu componiren; das gab ihm allmälig jene unbedingte Herrschaft über die Instrumente, die ihn zu der glänzenden Instrumentationsweise der spätern Jahre befähigte. So schrieb er für seinen Freund Zahn in Breslau (1805) eine „Romanza siciliana





per il **Flauto principale** (mit Begleitung von 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, Baß-Posaune, 2 Pauken, 2 Violinen, 2 Violen, Cello und Baß, von welcher der Referent der Leipziger Musikztg. (XI, 1042) sehr günstig urtheilt: „eine im wesentlichen $^{6}/_{8}$-Tacte in G-moll schön empfundene Romanzenmelodie, welche die Flöte meist ganz ungeschmückt wie einen weichen Hirtengesang vorträgt, nur einige Male klingen mäßige Bravouren hinein" u. s. w.

Hochinteressant nach dieser Seite ist auch ein Tusch für 20 Trompeten, den Weber (1806) in Carlsruhe in Schlesien schrieb. Derartige Tonstücke waren im vorigen Jahrhundert außerordentlich beliebt; sie wurden nicht nur zur Einführung hoher Herrschaften, sondern auch selbst als Introitus zur Messe in der katholischen Kirche geblasen. (Siehe S. 34 u. 35.)

Wir werden sehen, wie er den gleichen Effekt später mit weit weniger Mitteln erreichen lernte.
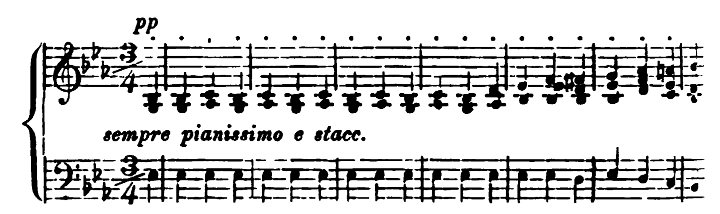
Auch für Alt-Viola schrieb er ein Solostück: „Variationen über ‚A Schüsserl und a Reind'rl'" mit Begleitung des Orchesters. Später componirte er bekanntlich auch noch Andante und Rondo Ungarese für das Instrument, das er unter anderm characteristisch zur Begleitung im „Freischütz" verwandte.

Die Sept Variations pour le Piano Forte sur l'Air: „Vien quà Dorina bella" Op. 7 (1807) gehören insofern wieder der ältern Weise der Variirung an, als sie das Thema hauptsächlich nur in brillantes Figurenwerk auflösen, allein dies geschieht so effektvoll, daß sie in Bezug auf Wirkung alle vorhergehenden Werke überragen. Die erste begnügt sich nicht damit nur die Melodie in Triolen aufzulösen, sondern sie giebt ihr zugleich einen reicher ausgestatteten Baß zu. Bei der zweiten wird die schmeichelnde Figur, welche die Melodie umspielt, durch
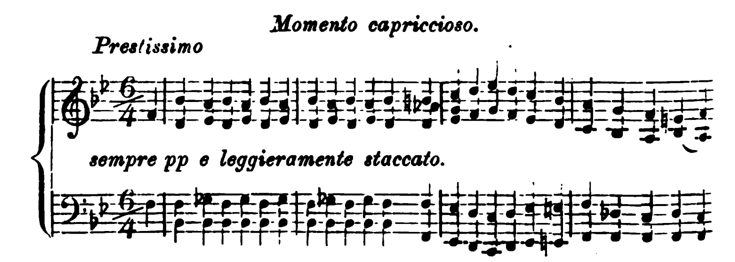
eine etwas gewichtigere Harmonik unterstützt; in der dritten übernimmt der Baß eine, in weiten Arpeggien ausgeführte Figuration; die vierte bringt das Thema in einem pikantern Rythmus; die sechste in noch brillanterer Figuration, als jede der vorhergehenden; die anschließende, mehr in gehaltenen Accorden dargestellte siebente Variation (quasi chorale) bildet dann den lebendigsten Contrast zur letzten in Polonaisenform. Mit diesen Variationen hatte Weber jenen brillanten Klavierstil gewonnen, der die ganze Klangfülle des Instruments zur Erscheinung bringt, ohne sich doch in nur äußerlichen Klangeffecten zu verlieren. Es ist das jener Stil, der mit seiner sinnlich reizenden Wirkung so recht für die glänzende Erscheinung der Romantik wie geschaffen zu sein scheint, der sich aber noch nicht in jene Weichseligkeit verliert, welche die andere Seite der Romantik bezeichnet, und die später so überzeugenden Ausdruck gewann.

Ein anderes Heft Variationen: „Thème original varié pour le Piano-Forte (Op. 7) ist nicht ganz so brillant aber doch in demselben Geist gehalten. Das Thema scheint nicht so anregend auf des jungen Meisters Phantasie gewirkt zu haben, wie das des vorher betrachteten Werkes: es ist daher weniger glänzend und mannichfaltig.

Unter den Klavierwerken folgen nunmehr zwei, welche auch heute noch zu den Lieblingsstücken der Klavierspieler gehören: „Momento capriccioso per il Pianoforte (1808. Giacomo Meyerbeer gewidmet) und „Grande Polonaise pour le Pianoforte in Es; (1808 am 4. Juni in Ludwigsburg componirt und der Schauspielerin Margarethe Lang gewidmet.) Das Capriccio ist wol unzweifelhaft durch das Scherzo von Beethovens „Eroica“
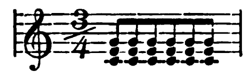


angeregt worden. Die Verwandtschaft mit dem Hauptmotiv ist unzweifelhaft:
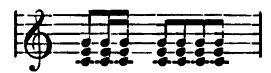


und es ist ungemein belehrend zu vergleichen, wie dem ältern Meister das verwandte Motiv sich allmälig zu einem gewaltigen, mit unwiderstehlicher Macht fortreißenden Scherzo ganz organisch entwickelt, während es der jüngere, den romantischen Idealen folgende, zu einem fast grillenhaft wirkenden Stimmungsbild ausweitet. Die langen Accorde vor dem Eintritt der Coda erscheinen mehr coquett als innerlich begründet.

Die Polonaise ist bekanntlich ein polnischer Nationaltanz, dessen rhythmisches Motiv aus zwei Dreivierteltakten besteht, die meist zu achttaktigen, aber auch zehn- und zwölftaktigen Theilen zusammengefaßt werden. Die specielle Darstellung dieses Motivs aber ist eigenthümlich, von der Weise der andern Tänze im Dreivierteltakt: des Walzers, der Mazurka, der Menuett abweichend. Die Polonaise ist wie die Menuett, ein Reihen- kein Rundtanz, wird also gehend ausgeführt, nicht in drehender
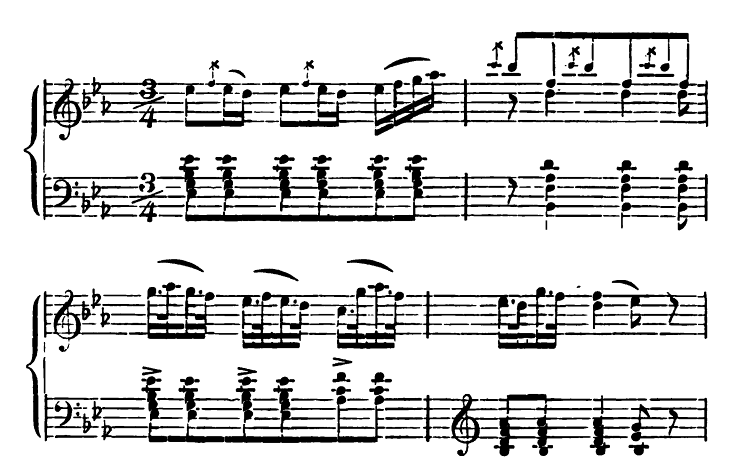
Bewegung springend oder schleifend. Die Darstellung des Rhythmus ist also ähnlich wie beim Marsch, so daß die einzelnen Achtel markirt werden:



häufiger aber, um ihn feuriger wirken zu lassen in dieser Weise:

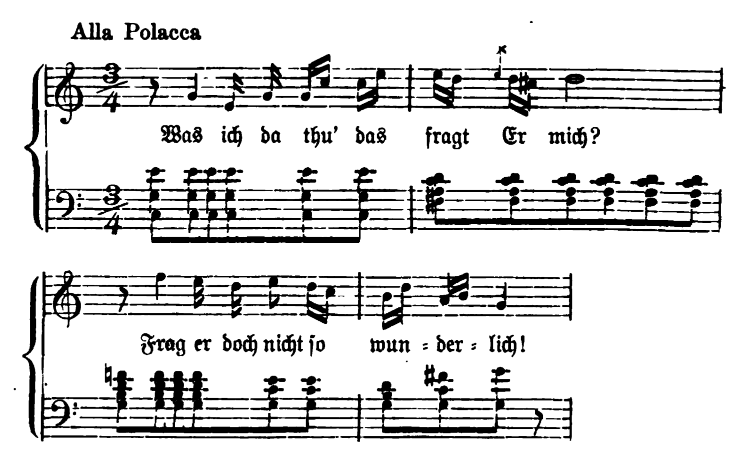


oder in ähnlicher. Wesentlich verschieden ist die rhythmische Anordnung des Motivs; bei der Polonaise wird in der Regel auch das zweite Achtel des ersten Haupttakttheils und nicht selten auch das erste Nebentakttheil des zweiten Taktes accentuirt, und der Abschluß des Theils oder auch des Vordersatzes erfolgt auf dem Nebentakttheil. Auch Weber beobachtet diese Eigenthümlichkeiten, wenn auch nicht immer in entscheidender Weise:



Schon in dieser Polonaise kommt der ganze Zauber hocharistokratischer Gesinnung, Adel der Seele und jener Zug schwärmerischer

Romantik, welcher den vornehmen Polen auszeichnet, und der ja auch unsers Meisters Individualität eigen ist, zum beredten Ausdruck. Das Trio bringt er nicht in einer der nächstverwandten Tonarten wie sonst allgemein üblich, sondern in G dur. Der eigenthümliche Rhythmus der Polonaise ist noch entschiedener in dem Rondo alla Polacca für Tenor: „Was ich da thu, das fragt Er mich?" (in Haydn's Oper: „Der Freibrief") ausgeprägt:
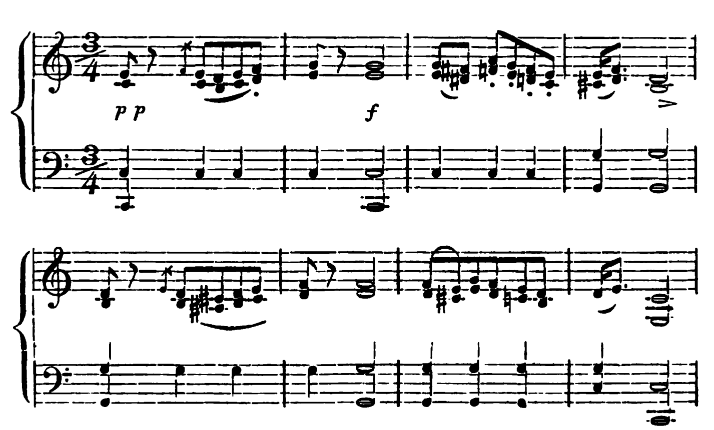


Die „XI Variations sur un air norvégien pour Pianoforte et Violon concertants" (aus dem Jahre 1808) gehören wieder jenem Kreis von Variationen an, die das Thema nicht nur technisch, sondern auch seinem Inhalt nach weiter ausbreiten und die „Six petites Pièces pour le Pianoforte à quatre mains dediées a Leurs Altesses Sérénissimes Mesdames les Princesses Marie et Amelie de Wurttemberg (Op. 10. 1809 in Stuttgart) sind wieder populär geworden, in der edelsten Bedeutung des Worts. Jene, bereits bei dem ersten Heft erwähnte instrumentale Polyphonie ist hier in noch erhöhterem Maaße zur Anwendung gekommen; die beiden Spieler

erscheinen als zwei wirklich selbständige Individuen, die den besondern Inhalt jeder in eigner Weise darzulegen unternehmen. Besonders charakteristisch ist der Masurek. Das ursprüngliche Tanzmotiv besteht bekanntlich wie beim Walzer aus zweimal drei Tanzschritten; aber der sechste wird beim Mazurka nicht ausgeführt, sondern der betreffende Fuß bleibt stehen, so daß dadurch der Rhythmus bedingt ist:



links rechts links rechts links rechts links rechts links rechts.

und diesen Rhythmus hat Weber streng festgehalten:



Das Thema der Variationen (Nr. III) hat Weber auch für sein Pot-Pourri pour le Violoncello (Op. 20) verwendet.

In all diesen Werken vermögen wir eine stetige Entwickelung zu erkennen; der jugendliche Meister wird des technischen Apparats allmälig in immer höherem Maaße Herr und er erlangt auch die nöthige Klarheit über seine eignen Ideale, die ihn dann zur Schöpfung eines, in gewissem Grade neuen Clavierstils anreizten. Diesem immer erhöhtern Klangreiz zu geben ist sein Hauptbe-

streben und das gelingt ihm in solchem Grade, daß mehrere Werke aus dieser Periode bereits in diesem Sinne monumentale Bedeutung gewinnen.

Als eine Verkennung der Formen und des eigenthümlichen Inhalts muß es aber erscheinen, daß er meinte, damit auch die breitern Instrumentalformen füllen zu können. In Carlsruhe sah er sich veranlaßt zwei Sinfonien zu schreiben. Schon wenige Jahre darauf erkannte er selbst, daß ihnen der Sinfonienstil fehlt. Er schreibt unterm 9. März 1813 an Gottfr. Weber: „Bei der Symphonie bemerke, daß ich sie 1807 geschrieben habe, und daß das erste Allo mehr Ouvertüre= als ächter Symphonie-Styl ist", und unterm 14. März 1815 an Rochlitz: „Daß ich in meiner Sinfonie manches jetzt anders schreiben würde, das weiß Gott; ich bin eigentlich mit nichts darin ganz zufrieden als mit der Menuett und allenfalls dem Adagio. Das 1ste Allegro ist ein toller Phantasiesatz, im Ouvertüren=Style allenfalls, in abgerissenen Sätzen und das letztere könnte noch ausgeführter sein." Auch in diesen beiden Werken zeigt sich vorwiegend das Bestreben nach einzelnen pikanten und eigenthümlichen Effecten, aber nirgends der Zug nach sinfonischer Gestaltung. Die Instrumentalformen beruhen auf der Wirkung in Contrasten, aus der sich namentlich die Form des ersten und letzten Satzes der Sinfonie und Sonate ergiebt, eine solche aber liegt wenig im Wesen der Romantik und am wenigsten in der Individualität unseres Meisters. Bei ihm wird zum ersten Mal jene Lust am Schwelgen in rein subjektiven Empfindungen, am Spiel mit glänzenden Bildern der Phantasie rege und damit gewinnt man nicht die großen, breiten Instrumentalformen, sondern nur die kleinern, wie wir sie bisher betrachteten. Das macht sich aber auch im Clavierquartett geltend, das Weber 1809 schrieb und das unter dem Titel: Grand Quatuor pour le Pianoforte, Vio-

lon, Alto et Violoncello bei Simrock in Bonn erschien. Auch dies Werk enthält eine große Fülle wunderbarer Einzelzüge, der Klang der Instrumente ist zu den reizendsten Effecten gemischt, aber nicht, um uns in einem Zuge ein großes Stück innern Lebens darzustellen, sondern um unserer Phantasie luftige und duftige Bilder vorzugaukeln, unser Herz durch verschiedene Stimmungen, die wenig unter einander verbunden sind, hindurch zu treiben. Wie Weber über diesen Standpunkt nicht hinaus kam, werden wir an den spätern derartigen Werken, namentlich an seinen Sonaten nachweisen können.
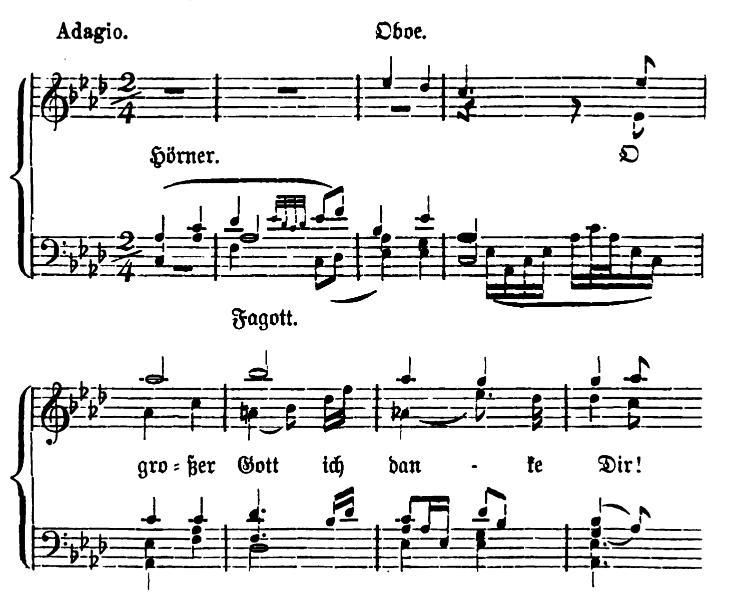
Daß er aber mit dieser Richtung für die Entwickelung der dramatischen Musik nach gewisser Seite hochbedeutsam werden mußte, ist klar. Mit diesem Bestreben, nach reichster und erschöpfendster Illustration des Lebens, des Herzens und der Phantasie mußte er nothwendig seine Haupterfolge auf dramatischem Gebiet finden.

Die ersten beiden dramatischen Werke Webers sind nicht erhalten geblieben, erst von dem dritten: „Peter Schmoll und seine Nachbarn" ist die Partitur noch vorhanden. Mich. Haydn sagt darüber „2. Juni 1802*): Mit wahrem Vergnügen habe ich gestern einer freundschaftlichen Probe der von meinem lieben Zöglinge, Herrn Carl Maria von Weber componirten Oper: „Peter Schmoll und seine Nachbarn" beygewohnt, und kann nicht anders, als mit Wahrheit und meiner Einsicht und vollkommener Ueberzeugung gemäß attestiren, daß diese Oper mannhaft und vollkommen nach den wahren Regeln des Contrapunktes bearbeitet, mit vielem Feuer und Delicatesse und dem Text ganz angemessen von ihm componirt, und daß derselbe zugleich ein ganz ausgezeichnet starker Klavierspieler seiner Zeit sey und daher es für gerecht und billig finde, diesen meinen lieben Zögling der ganzen
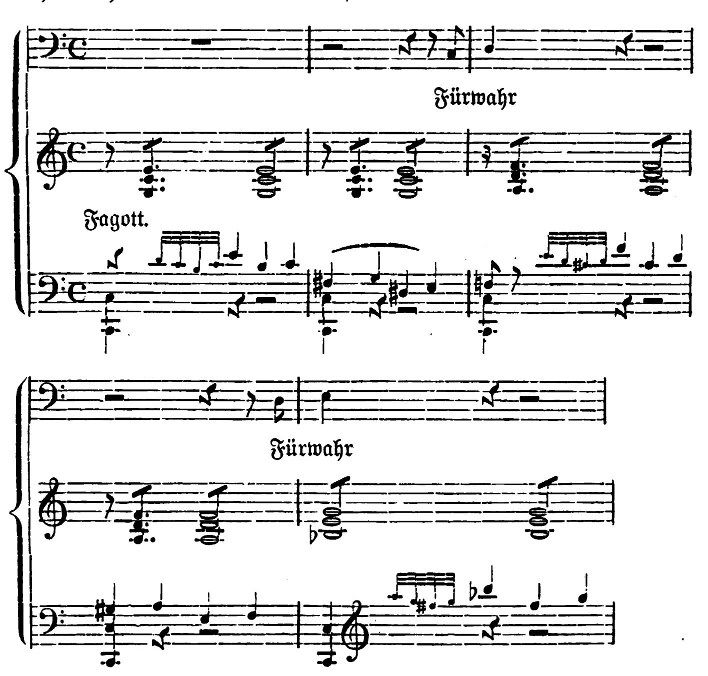
*) Gerber: Neues Lexikon der Tonkünstler. Leipzig 1813 IV, 526.

musikalischen, gefühlvollen Welt zur besten Aufnahme zu empfehlen!" und der kurfürstliche Concertmeister Joseph Otter urtheilt über das Werk: „Endesgesetzter hat mehrere Musikstücke aus der Oper: Peter Schmoll des jungen fürtrefflichen Tonsetzers und Klavierspielers des Freyherrn von Weber nicht nur mit größtem Vergnügen angehört, sondern vielmehr seinen reinen Satz und männlichen Geist angestaunt. Wahrlich: urit mature ut Mozart."

Staunenerregend ist allerdings die Leichtigkeit, mit welcher der, zum Jüngling heranreifende Knabe bereits Situationen und Charaktere erfaßt und sie, wenn auch nur leichthin, aber doch immer treffend zeichnet. Es sind meist bekannte melodische Wendungen, die er verbraucht, aber sie stehen immer am rechten Orte, daß sie ihre Wirkung nicht versagen. Dabei trifft man auch schon auf eigenthümlichere Gebilde wie beispielsweise beim Duett vor dem Finale:



Wie hier schon zu ersehen ist wird auch dem Orchester jetzt bereits eine höhere Aufgabe, als die der bloßen Begleitung zugewiesen, es kommt schon erläuternd und illustrirend zur Anwendung: mehr noch in der Arie des Baß:



und in der Wahl der Instrumente ist schon jene Besonnenheit und Einsicht zu erkennen, welche den Meister später befähigte ganz neue Farben zu mischen und hellere Klänge zu erzeugen. So verwandte er die Piccolo-Flöte und das Bassethorn schon eigenthümlich und Nr. 3, die Romanze: „Im Rheinland eine Dirne war, recht lieblich schön und rein" begleitet er mit einer Solo-Flöte, zwei Hörnern, zwei Fagotten und außerdem nur mit 2 Violen und Baß ohne Geigen.
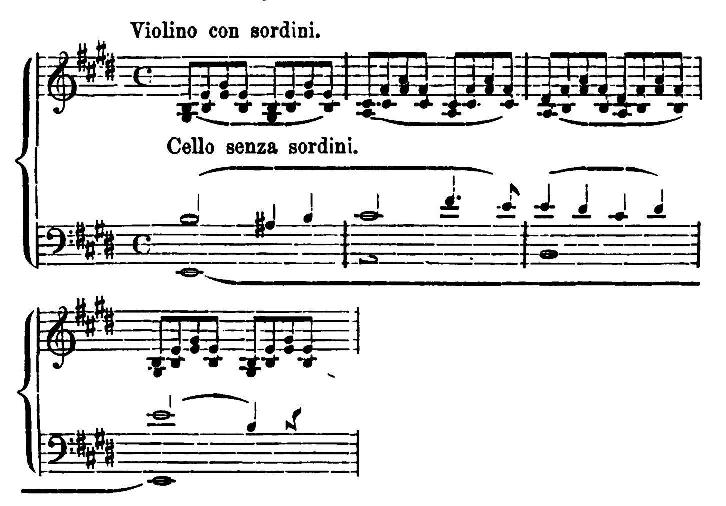
Von der Oper „Rübezahl" an welcher Weber in Breslau componirte, sind nur drei Nummern auf uns gekommen: ein Geisterchor, eine Ariette und ein Quintett. Die Ouvertüre hat er später in München umgearbeitet und „Zum Beherrschen der Geister" genannt.

Seine Vorliebe für national-charakteristische Musik hatte ihn veranlaßt, die, in Rousseau's Dictionnaire de Musique angegebene „Air chinois" zu einer „Overtura Chinesa" zu verarbeiten. 1809 arbeitete er diese um als Einleitung zu Schillers Turandot und schrieb noch die übrige Musik dazu. Ueber die Ouvertüre schreibt er selbst in seinen gesammelten Schriften II, 178: „Trommeln und Pfeifen tragen die seltsame, bizarre Melodie vor, die dann, vom Orchester ergriffen in verschiedenen Formen, Figuren und Modulationen festgehalten und ausgeführt ist. Gefälligen Eindruck kann es, ohne sich ganz an die Tendenz der Sache zu halten, nicht hervorbringen, aber ein ehrenwerth gedachtes Characterstück mag es sein." Auch in den Märschen und in den Zwischensätzen wird das Motiv beibehalten.
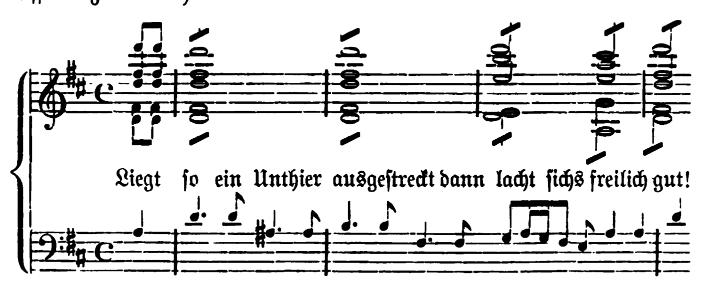
Einen bedeutenden Fortschritt zeigt die romantische Oper „Silvana", die Weber (1810) componirte, namentlich insofern, als seine eigene Individualität sich hier bereits vielmehr als in der vorerwähnten geltend machte. Den „Jächerchören": „Das Hifthorn schallt" und „Halloh! Im Wald nur lebt sich's froh!" ist schon etwas von jenem Zauber eigen, der den ähnlichen im „Freischütz" und in „Euryanthe" zu so unerhörten Erfolgen verhalf und auch einzelne Melodien entfalten ihn stärker als die seiner früheren Werke.

Vor allem aber ist es die Instrumentation, der er wieder noch mehr Sorgfalt zuwendet, um mit ihr Situationen und Charactere entsprechend zu färben. Daß bei Jägerchören Hörner und Trompeten hinzugezogen werden, ist selbstverständlich; und

die 4 Hörner sind auch bereits anf die Bühne versetzt. Zur Charakterisirung feinerer Empfindungen werden Flöte und Fagott verwandt, für mehr schwärmerische die Streichinstrumente — Violoncello-Solo mit gedämpften Violinen:



Auch mit der rhythmischen Auflockerung der Accorde durch die Blasinstrumente weiß der Componist hier schon drastische Effekte zu erreichen:



Der Chor „Wie furchtbar die Wolken sich schwärzen!“ wird namentlich durch die Piccoloflöte, wie durch die eigen-
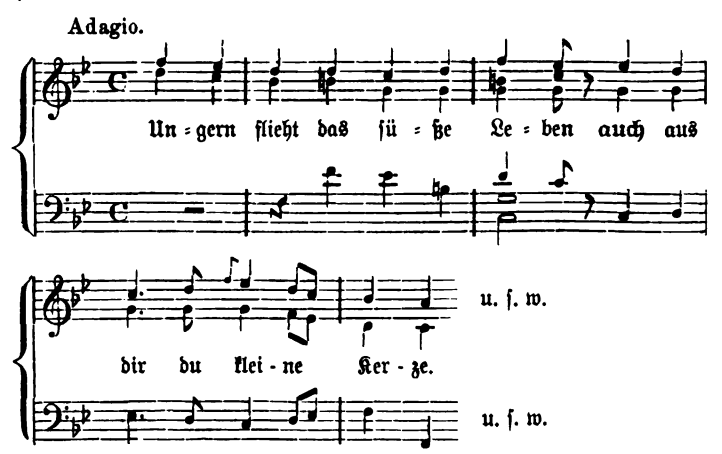
thümliche Lage der Klarinetten, durch die vier Hörner und die Baßposaune wirksam gefärbt. Unter den Musikstücken sind noch das Quartett: „Mechtilde! Geliebter“ (Nr. 11 im zweiten Act) und das Finale hervorzuheben.

Interessant ist auch, wie sich Weber dem Werk gegenüber selbst ausspricht. Der bekannte Musikenthusiast von Drieberg, der sich schriftstellerisch und selbstschöpferisch thätig erwies, war mit Weber bekannt geworden und hatte ihm nach der Berliner Aufführung sein Urtheil mitgetheilt. Weber schreibt darüber in seinem Tagebuch unterm 13. Mai 1812: „Früh zu Drieberg gegangen. Er sagte mir, daß alles mit meiner Oper gut gehen würde, und machte mir verschiedene Bemerkungen: ich hasche nach Effecten, das Instrumentale sei die brillanteste Seite, die Singstimmen zuweilen vernachlässigt, und ein Stück sähe dem andern ziemlich ähnlich, so daß eine gewisse Eintönigkeit sich über das Ganze verbreite. An der ersten Bemerkung finde ich viel Wahres; meine Oper: „Abu Hassan (1811) ist bei weitem klarer und gediegener und eine neue Oper die ich schreibe, wird gewiß höchst einfach und mit weniger Aufwand effectuirt. Manche Stücke, die erste Arie des Rudolph und die der Mechtilde haben durch Streichen derselben ihren ursprünglichen Zusammenhang verloren und sind nun bunt geworden &c. Die Instrumentation ist freylich stärker, als ich sie jetzt machen würde, aber doch um nichts mehr, als eine Mozartsche — beladen“. Am Abend nach der Aufführung schreibt er in sein Tagebuch: „Abends endlich nach allen Kabalen und Erbärmlichkeiten die erste Aufführung der Silvana. Gleich die Overt. wurde applaudirt und die Introd., dann Eunike's „Arie“ (Nr. 4), das „Duett“ (Nr. 5), das „Vielleicht“ (Nr. 6) und das Finale unmenschlich; im 2ten Akt auch Vieles, besonders das Finale, nach dem 3ten Akt ein allgemeines Bravo im Hause. Mlle. Maaß (Silvana) herausgerufen, Eunike

rasend beklatscht, wie er abdankte, und so hat also Gott sei Dank die gute Sache gesiegt. Die Aufführung ging vortrefflich, Chöre, Orchester, alles mit der größten Präzision. Durch die neuen Arien hat die Oper sehr gewonnen, erst hier ist mir die wahre Ansicht über Arien-Form erschienen. Die alten waren zu lang, dann gestrichen, verlohren sie den ächten Zusammenhang und wurden zu bunt, ich habe auch bemerkt, daß ich sehr über meiner Manier wachen muß, um nicht monoton zu werden, in meinen Melodie-Formen sind die Vorhalte zu oft und zu vorherrschend, auch in Hinsicht des Tempo's und des Rhythmus muß ich künftig mehr Abwechselung suchen. Hingegen finde ich die Instrumentation gut, alles machte Effekt, ganz anders wie in Frankfurt und die Singstimmen traten schön hervor." Wie diese gewissenhafte Selbstkritik entscheidend für des Meisters weitere Entwickelung wurde, soll in Folgendem noch specieller nachgewiesen werden.

Seltsam ist es, daß Weber bei seinen Liedern, deren er auch in dieser Zeit schon eine große Zahl componirte, nur selten über jene Weise des noblen Bänkelsanges hinauskam, die im Ausgange des vorigen Jahrhunderts Mode wurde. Namentlich seit Johann Abraham Peter Schulz (1747—1800) galt es den Componisten als Hauptzweck: guten Liedertexten durch ansprechende Melodien allgemeine Verbreitung zu sichern, und ihm schloß sich die Reihe der Liedercomponisten an, die seiner Zeit lebten: Joh. André — Ferdinand Kauer — Wenzel Müller — Peter von Winter — Joseph Weigl — Friedrich Himmel — Anselm Weber u. A. Daneben waren aber auch andere schon bemüht, die Melodie enger dem betreffenden Text anzuschmiegen, und diesen dadurch zugleich etwas näher zu erläutern, wie Joh. Friedrich Reichardt — Carl Friedrich Zelter u. A. und bald darauf begann auch jener größte Meister des Liedes: Franz Schubert seine reformatorische Thätigkeit auf diesem Gebiet.
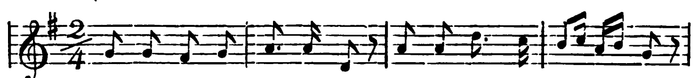
Merkwürdigerweise schenkte Weber allen diesen Bestrebungen wenig Beachtung. In seinen frühesten Liedern hält er noch ziemlich streng am Chorsatz fest, wie gleich bei seinem ersten: Die Kerze. (1802 comp.)



und diese Weise, die einzelnen Töne der Melodie accordisch durch das Klavier zu begleiten, hält er längere Zeit fest; nur selten löst er einzelne Accorde in Arpeggien auf. Zu einer principiellen Behandlung in dieser Weise scheint er erst durch die Guitarre veranlaßt worden zu sein. Wie bekannt, liebte er es, seine Lieder selber unter Guitarrenbegleitung zu singen, auf seinen Wanderungen war dies Instrument daher sein steter Begleiter. Technik und Klangwesen desselben gestatten aber keine andere Behandlung der Begleitung als die arpeggirte Ausführung der ziemlich dürftigen harmonischen Grundlage. Damit aber war Webers Liedstil bestimmt; selbst als er dann das Clavier zur Begleitung seiner Lieder wählte, verwandte er die reichern Mittel desselben nur äußerst selten so, daß sie den Eindruck der Melodie bedeutsam steigern, ihren speciellen Inhalt erläutern; auch die Clavierbegleitung be-

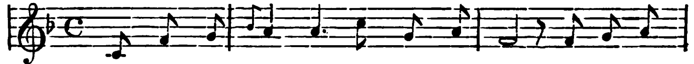
gnügt sich meist damit, nur die mehr oder weniger reiche harmonische Grundlage claviermäßig zu ergänzen. Aber auch die Melodien entsprechen insofern nicht den höhern Anforderungen, als sie sich dem Text nur seinem allgemeinsten Inhalt nach anschmiegen, schon meist nicht dem Wortgehalt nach. Die sogenannte Sprachmelodie, die sich aus den Sprachaccenten ergiebt, durch deren Fixirung Reichardt und Zelter schon die Goethesche Lyrik musikalisch nachbildeten und die bei Franz Schubert solche Gewalt gewinnt, hat für Weber wenig Werth; er schenkt ihr nur geringe Beachtung, und doch wird durch sie erst die Melodie zur Vocalmelodie; jene Melodien, welche diese Sprachaccente nicht beachten, sind im Grunde Instrumentalmelodien. Webers Melodien aber sind meist nur gesungen, nicht auch declamirt wie diese:

comp. 1807.
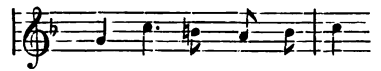


Mädel schau mir in's Gesicht! Schelmenauge blinzle nicht!

comp. 1809.



Ich sah ein Rös-chen am We-ge stehn, es war so



blühend und wun-der-schön.

comp. 1809.



Sü-ße Ahnung dehnt den Bu-sen.

und nur sie sind wirklich reizvoll melodisch gehalten. Die, welche der Meister auch declamirt wie: „Ein Echo kenn' ich"

(1808), „Ein steter Kampf" (1808), „Horch leise, horch!" (1809), „Wenn Brüder wie wir täglich sehen" (1809) sind meist reizlos und trocken. Diese Sprachaccente so fein abgestuft zu fixiren, wie Reichardt oder Zelter, oder sie zu so glühend wirkenden Melodien zu steigern wie Schubert, das vermochte er ebenso wenig, wie diese Melodien dann instrumental näher zu erläutern; das durch die Begleitung zu ergänzen, was jene unausgesprochen lassen müssen. So ist es auch erklärlich, daß wol seine Opernmelodien ins Volk gingen, von seinen Liedern aber nur wenige weitere Verbreitung fanden. Für die Arie und die verwandten dramatischen Formen hat, wie wir später noch zeigen wollen, die Sprachmelodie nicht die Bedeutung wie für das Lied. Während daher schon die Gesänge zu „Preziosa" den freudigsten Wiederhall im Volksgemüth fanden und die im „Freischütz" sich für alle Zeit dort festsetzten, konnten seine Lieder die Concurrenz mit den Meistern dieser Form nicht aushalten, sie kamen bis auf einige wenige ganz in Vergessenheit und auch diese vermochten nicht nur annähernd den unermeßlich großen Kreis von Freunden zu gewinnen, den die Operngesänge in kürzester Zeit sich eroberten. Bei ihnen genügt es, der Stimmung in allgemeinerer Fassung charakteristischen und ergreifenden Ausdruck zu geben, und das verstand Weber wie eben nur die besten Meister. Das Lied verlangt eine größere Vertiefung der Stimmung, eine mehr individuell verfeinerte Auffassung und eine solche lag weniger in Webers künstlerischem Vermögen.

Viertes Kapitel.

Kunstreisen.

Danzi, der sich des hartbedrängten jungen Freundes energisch angenommen hatte, soweit er das nur immer konnte, übersandte ihm auch noch durch den Polizei-Commissar Götz Empfehlungsbriefe nach Mannheim, wohin sich die beiden Ausgewiesenen zunächst wandten. Hier wurde Carl Maria von Gottfried Weber, dem bekannten Theoretiker, der als Fiskalprocurator in Mannheim lebte und zugleich die musikalische Leitung der Museumsconcerte in Händen hatte, und an den er auch einen Empfehlungsbrief von Danzi mitbrachte, aufs Beste empfangen; bald stand er zu ihm, wie zu dessen Schwager Alexander von Dusch in Heidelberg im innigsten freundschaftlichen Verkehr und in kurzer Zeit befand er sich wieder mitten auf dem ursprünglichen Gebiet seiner Thätigkeit. Am 9. März gab er sein erstes und am 2. April sein zweites Concert in Mannheim. In jenem wurde seine erste Sinfonie aufgeführt und er spielte mehrere seiner Claviercompositionen; das zweite brachte außer seiner Musik zu Rochlitz's Dichtung „Der erste Ton" die Wiederholung seiner Sinfonie und ein Clavierquartett, bei welchem er

selber die Clavierstimme spielte. Beide Concerte hatten den günstigsten Erfolg. Namentlich hinterließ „der erste Ton“ eine bedeutende Wirkung, doch fanden auch das Quartett und die Sinfonie viele Freunde und Webers Ruf verbreitete sich seitdem schnell in Süd- und Mitteldeutschland.

Aus dem geselligen Leben der drei Freunde: Gottfried Weber, Dusch und Carl Maria, denen sich gelegentlich noch andere anschlossen, waren Humor und Lebenslust nicht verbannt, sie wurden hier in allen Formen noch gepflegt und geübt, allein innerhalb der Grenzen, welche Lebensstellung und Klugheit zu ziehen gebieten; sie erschienen jetzt nur als, den Ernst des Lebens erleuchtende und hebende Episoden. Die drei Freunde erörterten namentlich auch häufig ästhetische und kritische Fragen und Gegenstände, besprachen und kritisirten Kunstwerke und öffentliche Aufführungen und manches davon wurde in verschiedenen Zeitungen wie: „Zeitung für die elegante Welt“, „Allgemeine Musikalische Zeitung“ u. A. veröffentlicht.

So angenehm auch dies Leben für die Freunde sein mußte, so verkannten sie doch auch nicht, daß für Carl Maria Mannheim nicht der rechte Platz sei; dieser nahm daher in Darmstadt seinen Wohnsitz, wo auch sein verehrter Lehrer, Abt Vogler, veranlaßt durch den Großherzog Ludwig I. sich dauernd niedergelassen hatte. Von hier aus war zudem der Verkehr mit den Freunden leicht zu ermöglichen. Anfangs wollte es dem lebenslustigen Künstler an dem neuen Ort nicht recht gefallen, wie aus dem, unterm 15. April an Gottfried Weber gerichteten Briefe hervorgeht; er schreibt:

„Längst schon hätte ich Dir geschrieben, wenn nicht zwei kleine Ursachen mich bis jetzt davon abgehalten hätten. Erstens habe ich nichts zu schreiben, denn der ganze Stoff wäre auf das Thema — ich ennuyire mich — reducirt gewesen, zweitens

war ich zu verstimmt und drittens sind mir und ergo auch Dir verstimmte Saiten und Briefe zuwider. Damit Du aber nicht etwa denkst, daß ich auch zu der Race gehöre, die „aus den Augen, aus dem Sinn" im Schilde als Motto führt, so greife ich nach einem langweiligen Gänsekiel, um Dir in dem langweiligen Darmstadt langweilig zu erzählen, daß ich Langeweile habe."

Die Tage, in denen Gottfr. Weber und Dusch nach Darmstadt kamen wurden immer zu Festtagen für die Freunde.

Außer Gänsbacher traf Weber bei Vogler auch Jacob Meyerbeer aus Berlin, der nach Darmstadt gekommen war, um den Unterricht Voglers zu genießen, bei dem er zugleich in Pension war, und die drei Schüler lebten bald im freundschaftlichsten Verkehr, der auch nicht ohne Einfluß auf ihre Entwickelung bleiben konnte.

Von Darmstadt aus unternahm Weber eine Reihe mehr oder weniger ausgedehnter Kunstreisen. Zunächst concertirte er in Aschaffenburg, wo er auch beim Fürst Primas von Dalberg freundlichste Aufnahme fand, ebenso wie später beim Fürsten Leiningen in Amorbach. Da er hier hörte, daß sein ehemaliger Herr, der Herzog Eugen von Würtemberg am 3. Mai in Frankfurt a/M. eintreffen würde, so reiste er schleunigst dorthin und wurde vom Herzog in freundlichster Weise empfangen. Hier traf er auch mit dem Musikalienhändler Simrock zusammen, dem er das Verlagsrecht des Potpourri für Violoncello, des „Ersten Ton" und der Es dur-Polonaise für 150 Gulden verkaufte.

Gegen Ende Mai wirkte er in einem Museum=Concert in Mannheim mit, zu welchem er das Rondo und Adagio zum ersten Clavier=Concert. (als Op. 11 gedruckt) componirt hatte, für Fräulein Frank aber das Rondo: „Oh dolce speranza" und

das Recitativ: „Il momento s'avvicina“. In einem Concert, das er am 30. Mai in Heidelberg gab, spielte Dusch ein, von Weber componirtes Andante mit Variationen für Violoncello und Orchester.

Im Juli machte er mit Gottfried Weber, dessen Frau und Dusch, eine jener vergnügten Fahrten, denen wir eine ganze Reihe seiner sinnigen und anheimelnden Lieder verdanken. In Baden-Baden wollte er ein Concert geben, was ihm indeß nicht gelang; dafür war das in Heidelberg auf der Rückkehr nach Frankfurt veranstaltete um so erfolgreicher für ihn. In Frankfurt hatte man mittlerweile mit den Proben zur „Sylvana“ begonnen und so durfte er mit erhöhter Zuversicht in die Zukunft blicken. Mit Ernst ging er jetzt auch an die Composition der Operette „Abu Hassan“, die er in der Zeit vom 4. — 13. Novbr. niederschrieb.

Am 14. September ging „Sylvana“ in Frankfurt in Scene, aber unter so ungünstigen Umständen, daß sie ohne nachhaltigern Erfolg für ihn bleiben mußte. An demselben Tage unternahm Madame Blanchard ihre erste Luftfahrt in Frankfurt und dafür hatte der größte Theil der Einwohner ungleich höheres Interesse, als für die Oper eines jungen Componisten. Die Freunde waren aus Darmstadt, Mannheim und Heidelberg herübergekommen und bemühten sich redlich, dem Componisten den verdienten Erfolg zu sichern, was ihnen auch gelang; die Oper gefiel und das Lied des Krips wurde sogar da capo verlangt, auch blieb der Hervorruf für die Hauptdarsteller und den Componisten am Schluß der Oper nicht aus, aber diese vermochte doch nicht das Interesse zu gewinnen, das ihr sonst gewiß nicht versagt geblieben wäre. Die Aufführung der Oper wurde für ihn noch insofern hochbedeutsam, als er sich später mit der jungen, reizendem Sängerin, Caroline Brandt, welche die „Sylvana“ sang, verheiratete.

Der Aufenthalt in Darmstadt sollte ihm jetzt auch noch dadurch verleidet werden, daß Gänsbacher die Stadt verließ und nach Prag ging.

Ein Concert, das Weber in Frankfurt a/M. im October veranstalten wollte, scheiterte an der unerhörten Brutalität, mit welcher Napoleon die Continentalsperre in jenen Tagen durchführen ließ.

In dieser Zeit gründeten die Freunde auch den längst projektirten Verein zur Hebung und Veredlung namentlich der Kritik. Dieser war schon früher verabredet worden und als Weber im November nach Mannheim kam, um in einem Museumsconcert mitzuwirken, entwarfen Carl Maria und Gottfried Weber, Dusch und der Sänger Berger die Statuten des sogenannten „harmonischen Vereins", dessen Tendenz in der Einleitung wie folgt bezeichnet wird:

„Die so häufig Partheiischen Beurtheilungen von Kunstwerken von Verlegern gedungenen Lobpreisern ihres Verlages und die Schwierigkeit, dem wahrhaft guten auch ohne großen Namen, in der Welt Platz und Würdigung zu verschaffen, bewogen C. M. von W., Joh. G. M=Beer, Gottfried W. und Alexander von Dusch einen Verein zu knüpfen, der zum Besten der Kunst sich gegenseitig thätig unterstützen, handeln und wirken könnte. Gleich großer Eifer für die Kunst, gleiche Ansichten derselben, die Nothwendigkeit besonders den Aesthetischen Teil derselben mehr zu pflegen, waren die Hauptgründe des Vereins.

In 21 §§ wurden die Tendenz des Vereins und die Pflichten seiner Mitglieder weiter erörtert. Das Präsidium des Vereins übernahm Carl Maria von Weber und den Bestimmungen des Statuts entsprechend wählte man für jedes Mitglied einen poetischen Namen: Carl Maria hieß: „Melos"; Gottfr. Weber „Giusto"; Alexander von Dusch „Unknown man"; Meyer=

beer „Philodikaios“; Gänsbacher „Triole“ u. s. w. Wie alle derartige Vereinigungen erlangte auch dieser keine weitere Bedeutung. Bezeichnend ist, daß nur Berner in Breslau und Danzi in Stuttgart, die Freunde Carl Maria von Webers, als weitere Mitglieder genannt werden.

Es schien als ob das letzterwähnte Concert in Mannheim, bei welchem Weber mitwirkte, besonders bedeutungsvoll für ihn werden sollte. Die Prinzessin Stephanie von Baden war von seinen Leistungen als Clavierspieler und Componist so erfreut, daß sie nach dem Concert an Weber herantrat und ihn aufforderte, ihr auch eine Probe seines Liedergesanges, von dem sie durch ihren Vetter, Ludwig von Bayern, so viel gehört hatte, zu geben. Weber nahm eine Guitarre und sang einige seiner Lieder, welche auf die Prinzeß so bedeutenden Eindruck machten, daß sie ihn durch den Kammerherrn von Berstett fragen ließ, unter welchen Bedingungen er sich für Mannheim gewinnen lassen würde. Zunächst dachte man daran, ihn zum Kapellmeister an Stelle von Peter Ritter zu machen, und wenn das nicht erreichbar wäre, so wollte ihn Prinzeß Stephanie mit 1000 Gulden Gehalt, freie Wohnung und Holz anstellen; allein noch vor Ablauf des Jahres erhielt Weber durch den erwähnten Kammerherrn Freiherrn von Berstett den Bescheid, daß die Kapellmeisterstelle nicht erreichbar wäre und daß auch der Prinzeß, nach Rücksprache mit ihrem Kassirer, sein Engagement nicht möglich sei. — Auch Mannheim war ihm dadurch, wie durch die eigenthümlich abwehrende Stellung, welche das Orchester nunmehr gegen ihn einnahm, verleidet worden. Wie er selbst in einem Artikel der „Leipziger Allg. Musikzeitung“ (XIII, 261) mittheilt, hatte dies seine Zusage, bei einem von ihm zu veranstaltenden Concert mitzuwirken, schließlich widerrufen, unter dem Vorwande „keinem Fremden“ während der Dauer ihrer Winter-Concerte accompag-

niren zu können. „Dieser“, heißt es wörtlich weiter, „obwohl etwas sonderbare Grund befriedigte mich dennoch, und nachdem ich das Publikum davon benachrichtigt hatte, lag die Sache für mich im Reiche der Vergessenheit. Als aber wenige Tage darauf die Herren Kreuzer und Leppig*) ankamen, und das Orchester bei ihnen sämtlich, trotz der mir gegebenen schriftlichen Erklärung mitspielte, ja dies bei noch mehreren Folgenden that, so konnte ich meine Verwunderung nicht bergen.

Ich enthalte mich aller Bemerkungen, wie und warum dies geschehen sey, besonders da ich nie mit einem Orchester-Mitgliede Mißhelligkeiten gehabt habe, aber ich halte es für Pflicht, diese Eigenthümlichkeit, die mit schriftlichen Erklärungen und Männern spielt, dem größern Publiko zur Verurtheilung und andern Künstlern zur Warnung bekannt zu machen.“

In Darmstadt vollendete Weber die Oper „Abu Hassan“ und widmete sie dem Großherzog, der ihm nunmehr die bisher versagte Gunst zuwandte; er übersandte ihm mit einem sehr anerkennenden Handschreiben 40 Carolin und ertheilte ihm die Erlaubniß zu einem Concert im Schloß. Dies Concert, zu welchem der Großherzog 120 Billet entnommen hatte, fand am 6. Februar 1811 statt und brachte Weber einen, bis dahin unerhörten Reingewinn von 200 Gulden. Auch Meyerbeer verließ am 12. Darmstadt und so wurde unserm Weber der Abschied von dieser Stadt noch weniger schwer. Er reiste am 14. Februar ab und ging über Frankfurt a/M. nach Gießen, wo er am 22. ein sehr erfolgreiches Concert gab. So gut wurde es ihm in Würzburg, wohin er sich darnach wandte, nicht, anfangs eröffneten sich ihm hier sogar Aussichten zu einer Stellung allein er brachte nicht einmal ein Concert zu Stande. Er schreibt darüber an Gänsbacher:

---

*) Der mit dem, von ihm erfundenen Panmelodikon concertirte.

„Gestern bin ich denn nun herumgestiegen und habe Visiten gemacht, ich weiß nicht, aber ich glaube, daß hier nichts zu machen ist. Der Großherzog hört niemand, der nicht an ihn empfohlen ist, und der Concertmeister Krisi, ein Italiener, ist eine solche canaille, der gern alles von sich abwälzt, ich werde nun heute noch sehen, was zu thun ist, damit ich wenigstens nicht lange aufgehalten werde und unnöthiges Geld verzehre; so viel ich gestern erfahren, ist auch ein kleiner Franzose hier, ein Violinspieler, und auch die Mademoiselle Weber die Harfenspielerin, das ist nun freilich verdammt mit so vielen zusammen zu treffen, und ich muß nun abwarten, wer das Feld behalten wird, ich oder Sie. Von hier gehe ich nach Bamberg, Augsburg und München, von da über Leipzig, Berlin, Hamburg nach Kopenhagen. Gott weis, wie es gehen wird, ich muß wirklich manchmal alle Vernunft zusammennehmen, um nicht nachlässig und verdrießlich zu werden, denn giebt es etwas elenderes, als bei Fremden Menschen herum zu laufen, jedem etwas vorzududeln, damit er sieht daß man etwas kann, und unter 30 kaum auf einen zu stoßen, der Antheil nimmt und thätig ist." Er erreichte hier nur, daß ihm der Großherzog die Partituren zu „Sylvana" und zum „Abu Hassan" abkaufte.

In Bamberg wurde er unter Anderm mit E. T. A. Hoffmann, dem Dichter, in welchem die Romantik sich so eigenthümlich wirksam zeigte, bekannt; die Verwandtschaft der künstlerischen Ziele beider, führte sie in freundschaftlichen Verkehr, der natürlich nicht ohne Einfluß auf ihre Entwickelung bleiben konnte. In dem Tenoristen Bader lernte er auch bereits jenen Tenor kennen, den 1822 im „Freischütz" bei der ersten Aufführung den „Max" sang.

Am 14. März kam er in München an, wo er länger glaubte verweilen zu können und mancherlei Gewinn für seine innern und äußern Verhältnisse erwartete und er sollte sich nicht

täuschen. Schon unterm 22. März schreibt er an Gottfr. Weber: „In Augsburg konnte ich, trotz aller Bemühungen meiner Freunde, Nichts zu Stande bringen; alle Tage waren besetzt und ich hätte wenigstens 14 Tage warten müssen. Das ging nicht und ergo empfahl ich mich den 14. März und ging von hier nach München. Die ungeheure Menge Briefe, die ich hierher brachte, machte mich sehr schnell bekannt und ich kann sagen, daß ich auch eine gute Portion guten Ruf vorfand. Mein Hauptaugenmerk muß also dahin gehen, vor Allem bei Hofe zu spielen und wirklich versprechen mir meine Connexionen guten Erfolg, aber leider scheint sich die Sache in die Länge zu ziehen und ich verliere mit der teuflischen Menge Visiten, die ich machen muß, so viel Zeit, daß ich sogar in meiner Corresp. zurück bin und mich eigend's diesen Vormittag eingesperrt habe, um mit Dir kosen zu können. Den 19. hatte ich denn das Glück, Ihro M. der Königin vorgestellt zu werden, die mich sehr huldvoll empfing aber jetzt noch nicht bestimmte, ob und wenn ich bei ihr spielen solle: denn obgleich ich die Erlaubniß zu einem Concert in der Stadt von dem König bekommen habe, so kann ich doch nicht eher Etwas arrangiren, ja selbst in keiner Gesellschaft spielen, bis die Königin mich gehört hat. Das heißt aber primo Zeit und secondo viel Geld und Beides gebe ich nicht gern weg und habe es nicht übrig. — Uebrigens befinde ich mich recht wohl hier und werde selbst vom Orchester (welches den Teufel im Leib hat und nicht wenig arrogant ist) sehr fetirt. Mit dem neidischen Winter aber gings mir komisch; wie ich ihn besuchte, hielt er mich für einen Dilettanten und war erstaunt artig und freundlich. Das dauerte so ein paar Tage bis er hörte, wie die Sachen eigentlich stehen und nun sah er mich nicht mehr an und war so grob, daß die dabei stehenden Musiker ihn laut ein Vieh nannten, um das ich mich nicht bekümmern dürfe. Wie sehr setzt sich ein

Mann so herunter, der es doch nicht nöthig hat, da er auf seinen alten Lorbeeren ruhen kann."

Bereits am 5. April gab er ein sehr stark besuchtes Concert im Hoftheater, das schnell seinen Ruf in München verbreitete. Weber führte seine Sinfonie und den „Ersten Ton" auf, spielte sein Clavierconcert und der ausgezeichnete Clarinettenvirtuose Bärmann spielte das Concertino (in Es) das Weber für ihn componirt hatte und das dem König Max Joseph so gut gefiel, daß er noch zwei Concerte für Clarinette bei Weber bestellte. Dem günstigen Erfolge dieses Concerts ist es wol hauptsächlich mit zuzuschreiben, daß das Einstudiren seiner Oper nunmehr begann und so beschleunigt wurde, daß schon am 24. Mai die erste Aufführung erfolgte. Trotz der Störung, die ein blinder Feuerlärm verursachte, wurde das Werk sehr freundlich aufgenommen und allgemein war das Gerücht verbreitet, daß Weber in München als Kapellmeister angestellt werden würde. Es erfüllte sich nicht, eine, ihm von Wiesbaden aus angebotene Kapellmeisterstelle mußte er ausschlagen, weil man ihm nur 1000 Gulden bot, während er überzeugt sein mußte, daß er sie unter 1600 Gulden nicht annehmen könnte.

Am 7. August gab er noch ein Concert in Nymphenburg — dem Lustschloß des Königs — im Beisein des ganzen Hofes und am 9. August trat er seine Schweizer-Reise an, die ihm eine „Kunst- und Naturkneipreise" werden sollte.

Beim Beginn derselben passirte ihm gleich ein Abenteuer, das leicht verhängnißvoll für ihn hätte werden können. Unvorsichtiger Weise hatte er Würtemberger Boden betreten; er wurde erkannt, und in Ravensberg im Gasthof gefangen gehalten. Der Schreck und die Furcht vor einer neuen demüthigenden Behandlung durch den König Friedrich, warfen ihn aufs Krankenlager. Nach fünf Tagen kam der Befehl aus Stuttgart, ihn über die

Grenze zu schaffen. In Begleitung eines Gensd'arms mußte er nach Mörsburg am Bodensee fahren und hier das nach Constanz fahrende Schiff besteigen, worauf ihn sein Begleiter erst verließ. Auf Schloß Wolfsberg bei Constanz, einer Besitzung seines Freundes Baron Hoggner erholte er sich wieder und ging dann nach Schaffhausen, wo er in Nägeli einen warmen Verehrer fand. Am 28. gab er in Winterthur ein Concert, das keinen bedeutenden Erfolg hatte.

In Zürich, wohin er sich jetzt wandte, faßte er den Plan zu einem „Noth- und Hilfsbüchlein für reisende Tonkünstler" an dessen Ausführung er sofort ging; er brachte auch ein, nicht unbedeutendes Material dazu zusammen; doch kam er dann nicht dazu es wirklich zu verarbeiten, obwol er auch später noch wiederholt Anstalten dazu machte. Am 3. September gab er ein sehr gut besuchtes Concert und dann machte er mit dem Musikdirector Anton Liste eine Fußtour, die ihn bis nach dem Berner Oberland führte. Nur in Basel noch kam er dazu, ein Concert zu veranstalten. Auf der Rückreise besuchte er nochmals seinen Freund Hoggner auf Wolfsberg und ging dann nach München. Hier schloß sich ihm der ausgezeichnete Clarinettist Bärmann für seine weitern Concertreisen an. Nachdem beide in München ein, mit dem bedeutendsten Erfolge ausgezeichnetes Concert veranstaltet hatten, gingen sie nach Prag, wo sie ebenfalls glänzende Aufnahme fanden. Gänsbacher führte hier seinen Freund Weber bei dem Fürsten Georg Lobkowitz und dem Grafen Joseph Wrtby ein, welche sich mit ihrem ganzen Einfluß für seine Angelegenheiten verwandten. Das Concert, das Weber und Bärmann am 21. Decbr. gaben, hatte für jeden einen Reingewinn von 1240 Guld. W. W. An den Theaterdirector Carl Johann Liebich verkaufte Weber seine beiden Operetten für 1500 Gulden, so daß er mit seinen Erfolgen recht zufrieden sein durfte.

In Dresden, wohin die beiden sich jetzt wandten, weilten sie, da der Hof nicht anwesend war, nicht länger, sondern gingen von hier am 27. December nach Leipzig. Hier trat Weber bald in persönlichen Verkehr mit Rochlitz, den Musikschriftstellern Amadeus Wendt und Gottfr. Wilhelm Fink; mit dem Herausgeber der Zeitung für die elegante Welt August Mahlmann u. A. und deren Einflüsse hätten ihn beinahe bewogen, das Concertreisen aufzugeben, und sich schriftstellernd in Leipzig niederzulassen. Er war entschlossen dem Wunsche Kühnel's, Besitzer des Bureau de Musique entsprechend, die Albrechtsbergersche „Musikschule" umzuarbeiten und trug sich mit der Idee zu einem Roman „Tonkünstlers Erdenwallen". Eine Einladung des Herzogs Emil Leopold August von Gotha machte ihn rasch wieder andern Sinns. Nach einem in Gemeinschaft mit Bärmann in Leipzig am 14. Januar veranstalteten Concert reisten beide nach Gotha und hier wurde Weber bald der erklärte Liebling des Herzogs, der ihn nur unter dem Versprechen entließ, im Herbst wieder zu kommen.

Die beiden Künstler wandten sich nunmehr nach Weimar, wo sie ebenfalls bei Hofe gut aufgenommen wurden. Außer mehreren andern Bekanntschaften machte Weber hier auch die des Dichters und Schauspielers Pius Alexander Wolff, zu dessen „Preziosa" er wenige Jahre später die weltberühmte Musik schreiben sollte.

In Dresden, wohin sie sich im Februar wandten, fanden sie keine günstige Aufnahme, das von ihnen veranstaltete Concert war leer.

Von hier gingen die beiden Künstler nach Berlin, der Stadt, die für Weber nach mehr als einer Seite von entscheidendem Einfluß werden sollte. Im Hause des Banquier Beer — Vater seines Freundes und Mitschülers bei Vogler — Meyer-

beer — fand er die gastlichste Aufnahme; er wohnte dort während der Zeit seiner langen Anwesenheit in Berlin.

Sein Hauptbestreben war darauf gerichtet, seine Oper „Sylvana" im Königl. Opernhause zur Aufführung zu bringen. Nach einer Probe, die man früher bereits angestellt hatte, war die Oper als unaufführbar zurückgelegt worden und weder Iffland, der damalige Generaldirector der Königl. Schauspiele, noch die beiden Capellmeister Bernhard Anselm Weber und Righini zeigten sich irgend wie geneigt, den Wünschen des Componisten nachzukommen. Namentlich Bernhard Anselm Weber trat ihm entschieden schroff entgegen und Carl Maria würde kaum nach dieser Richtung auch nur das mindeste erreicht haben, wenn er nicht andere Bundesgenossen zu erwerben im Stande gewesen wäre. Einen solchen fand er schon in dem Prinzen Heinrich, an den er ebenso wie an den König Friedrich Wilhelm III. durch den Kronprinzen Ludwig von Bayern empfohlen war. Besonders thätige Hülfe sollte er aber in der Singakademie finden. An den Director derselben, Carl Friedrich Zelter, war er durch Rochlitz empfohlen worden. Der Lazarётharzt Dr. Flemming — der bekannte Componist des „Integer vitae" — an den er gleichfalls empfohlen war, führte ihn in der Singakademie ein, wo er die, in Weimar gemachte flüchtige Bekanntschaft mit dem nachmalig so berühmten Zoologen, Professor Heinrich Lichtenstein, erneuerte, und bald umschloß beide das engste Freundschaftsbündniß. Von hier aus, namentlich aber durch die „Zelter'sche Liedertafel" für welche Weber mehrere Compositionen schrieb, erweiterte sich sehr bald der Kreis seiner Freunde und auch das Haus Meyerbeer wirkte dazu nicht wenig mit.

Zwei sehr glücklich verlaufende Concerte, die er im Verein mit Bärmann (am 15. und 25. März) gab, stimmten die öffent-

liche Meinung sehr günstig für ihn und so vermochten auch Iffland und Weber nicht länger zu widerstehen. Die Proben zur Sylvana begannen am 21. Juni und am 10. Juli wurde die Oper zum ersten Male gegeben mit einem sehr guten Erfolge, der den Componisten vollständig zufriedenstellte.

Anfangs war allgemein die Meinung verbreitet, daß er, da Righini nach Bologna abgegangen war, um seiner zerrütteten Gesundheit aufzuhelfen, in Berlin eine Anstellung finden würde; allein unter den obwaltenden Umständen war nicht darauf zu rechnen. Am 31. August verließ Weber Berlin und ging nach Gotha, der Einladung des Herzogs folgend. Hier verweilte er in einem, für ihn fast aufregenden echt künstlerischen Verkehr mit dem Herzog und dem Prinzen Friedrich bis zum 19. Decbr. Ueber Weimar, wo er noch einmal vor der Großfürstin Maria Paulowna spielte, auf deren Einladung er schon mehrere Tage im November in Weimar zugebracht hatte, ging er nach Leipzig, wo er im Neujahrsconcert 1813 seine Cantate „In seiner Ordnung schafft der Herr" aufführte und sein Clavierconcert in Es-dur spielte.

Von hier aus wollte er über Dresden, Prag, Wien nach Italien und dann durch die Schweiz nach Frankreich, aber er kam nur bis Prag. Hier, wo er am 12. Jan. 1813 eintraf, hatte Wentzel Müller seine Kapellmeisterstelle am Prager Theater aufgegeben und war nach Wien zurückgekehrt und Gänsbacher hatte dem Director Liebich sofort zu seinem Nachfolger Carl Maria von Weber vorgeschlagen. Dieser war Anfangs betroffen und wollte nicht sogleich seinen Vorsatz, das Land der Sehnsucht aller Künstler, Italien zu sehen, aufgeben, allein er ließ sich doch schließlich dazu bewegen. „Ich kann", schrieb er in sein Tagebuch, „mich schwer entschließen meine Pläne nach Italien &c. fahren zu lassen, aber um die Wonne zu ge-

nießen bald meine Schulden als braver Kerl bezahlen zu können, thue ich schon Etwas! Andremo!"

Er nahm die Stellung an; mit dem 1. April wurde er technischer Director der neu zu schaffenden Oper in Prag. Damit tritt er in eine neue Epoche seines Lebens, und so erscheint es wiederum zweckmäßig, die Werke der abgelaufenen eingehender zu betrachten, um so mehr, als sie schon individuelles Gepräge zeigen und die neue Richtung, nach welcher jetzt die ganze Musikentwickelung geführt wird, erkennen lassen. Die wahrhaft monumentalen Werke derselben werden dann um so leichter zu übersehen und zu erfassen sein.
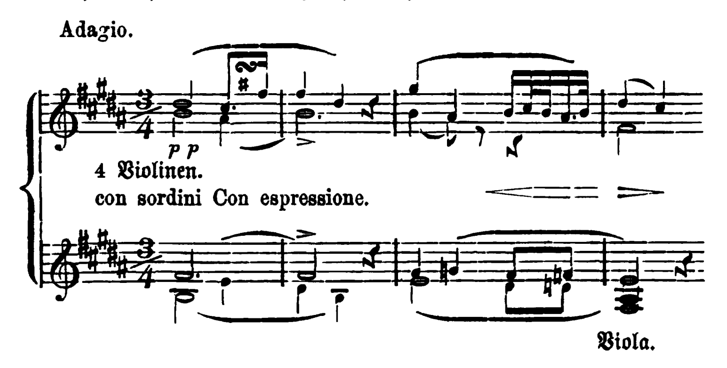
Fünftes Kapitel.

Die Werke dieser Periode.

Die Stuttgarter Katastrophe hatte den jugendlichen Meister wesentlich ernster gestimmt, aber doch seinen Humor noch nicht gedämpft, davon zeugt unter anderm auch der Canon: „Leck' mich im Angesicht", den er Gänsbacher in dem Briefe vom 30. Mai 1810 aus Mannheim mittheilt. Seine Melodik aber ist entschieden inhaltreicher und noch nachhaltiger wirkend geworden. Am 13. September 1810 componirte er das reizende Wiegenlied: „Schlaf Herzenssöhnchen, mein Liebling bist du!" das nicht weniger beliebt wurde, als die Gesänge aus dem „Freischütz". Besonders gewannen durch diese prägnantere Melodik seine Instrumentalwerke an Reiz. Schon das erste Clavierconcert (in C dur Op. 11) das er am 4. Octbr. beendete, zeichnet sich nach dieser Seite vortheilhaft aus. Im Großen und Ganzen schließt er sich der, durch Mozart festgestellten Form des Concerts an, soweit es überhaupt in seiner Individualität lag, die Form auch instrumental herauszubilden. Wenn in seinen frühern Werken für Clavier sich überall das Bestreben zeigt, die gefestigten Melodien und Sätze durch brillantes Figurenwerk zu umspielen und aufzulösen, so werden jetzt im Gegensatz dazu die brillanten Clavierfiguren zu melodischen oder harmonisch festgefügten Formen künst=

lich verflochten. Dadurch gewinnt der Clavierstil des Meisters selbstverständlich an Glanz und Ausdrucksfähigkeit. Der erste Satz dieses Concerts zeigt übrigens unter solchen Umständen des Meisters Individualität nur schwach ausgeprägt; um so mehr macht sie sich in dem kurzen Adagio geltend, ebenso wie im Finale. Ueber jenem liegt der ganze romantische Duft, der namentlich einzelne Scenen der „Euryanthe" umhüllt und das Finale wirkt bereits sinnverwirrend wie ein Tanz unheimlicher Gespenster.

Das zweite Concert (in Es dur) für Clavier, das er am 12. December 1812 in Gotha beendete, ist bei weitem brillanter gehalten als das erste, aber das Figurenwerk wird genau in derselben Weise zusammengehalten und zu größeren Partien verarbeitet wie dort. Hauptsächlich übernimmt das Orchester diese Aufgabe, es läßt sich nicht eigentlich in einen Wettstreit mit dem Clavier ein, sondern es bringt den Hauptinhalt, den dies dann in eigner Weise paraphrasirt und interpretirt. Das Adagio dieses zweiten Concerts entfaltet das Klangwesen zu noch wunderbarer Wirkung als das oben erwähnte. Der Meister wendet hier wol zum ersten Mal vier obligat geführte Violinen an, deren Klang er noch durch Sordinen eigenthümlich färbt:
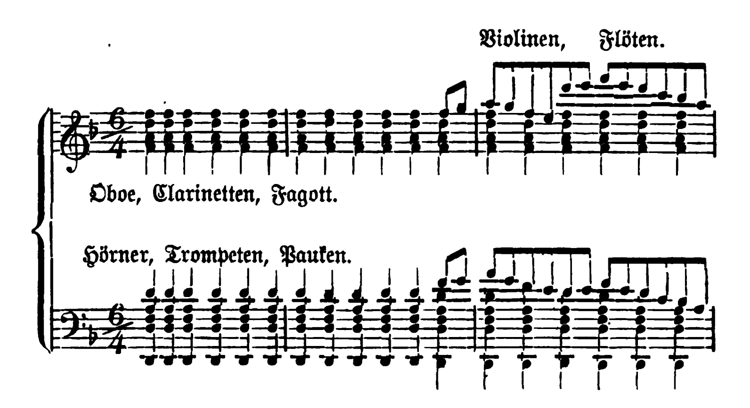


Das Rondo bezeichnet Weber selbst als „übermüthigen Sturm und Drang". Er spielte das Concert am 1. Januar 1813 in Leipzig im Gewandhause mit außergewöhnlichem Erfolge, von dem er an Flemming in Berlin berichtet: „Das sonst nicht sehr feurige Leipziger Publikum war wirklich rein des Teufels bei meinem neuen Concert. Besonders das Adagio — H dur mit 4 Violinen con sordini etc. und das Rondo wirkte sehr auf sie." —

Aehnlich angelegt sind die Concerte für Clarinette, welche Weber gleichfalls in dieser Zeit schrieb. Es ist zunächst das Concertino (Op. 26) zu nennen, das er seinem Freunde Heinrich Bärmann widmete und das dem König von Baiern Max I. so gut gefiel, daß er den Componisten beauftragte, noch zwei derartige große Concerte für Clarinette zu componiren. Weber entledigte sich dieses Auftrags noch in demselben Jahre; er schrieb die beiden Concerte (als Op. 73 und 74) noch 1811 und außerdem die Variationen mit Pianoforte Op. 33. Er selbst berichtet darüber an Gottfried Weber aus München unterm 20. April 1811. „Seit ich für Bärmann das Concertino componirt habe, ist das ganze Orchester des Teufels und will Concerte von mir haben. Sie überlaufen den König und die Intendance und wirklich ist dermalen für ziemlichen Preis bei mir bestellt: 2 Clarinett-Concerte (wovon eins in F moll schon beinahe ganz fertig ist), 2 große Arien, ein Violoncelloconcert für Legrand, 1 Fagottconcert." Durch Bärmann war unser Meister mit Technik und Klangwesen des Instrumentes vollständig vertraut geworden, seinem Genius aber war das Wesen des Instrumentalen näher noch verwandt, als das des Vocalen und so konnte es nicht fehlen, daß er hier Werke von dauerndem Werth schuf. Diese und die ähnlichen hatten aber noch den, fast größern für ihn selber, daß er die betreffenden Instrumente treu nach
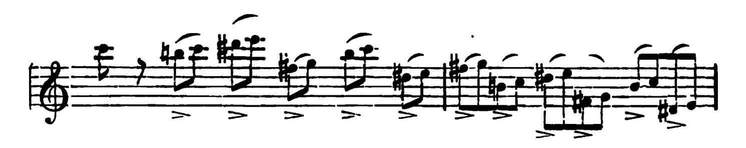
ihrem eigensten Vermögen auch dem Orchester einfügen lernte. Kaum ein anderer vor oder nach ihm, hat mit der Clarinette namentlich so wundervolle Wirkung zu erzielen verstanden wie er. Die gleiche Bedeutung mußten für ihn natürlich auch die andern Concertstücke erlangen, die er für Horn, Fagott und Violoncello schrieb. Sie führten ihn überhaupt auf eine, mehr solomäßige Führung der Instrumente, als sie bisher üblich war. Seine Orchesterpolyphonie wurde dadurch eine, in mancher Hinsicht andere, als bei den vorhergehenden Meistern, die sich immer noch mehr auf die vocale gründet.

Wie sehr er bemüht war, sich dem Klang- und Tonvermögen des Instruments, für das er schrieb, anzubequemen, das beweist auch das Adagio und Rondo für Harmonichord, das er in dieser Zeit (1811 im Juni in München) für den Erfinder des Instruments: Fr. Kaufmann, componirte. Er schreibt darüber an Gänsbacher: „Es war eine verdammte Arbeit, für ein Instrument zu schreiben, dessen Ton so eigen ist und so fremd, daß man die lebhafteste Phantasie zu Hülfe nehmen muß, um es gehörig wirkend mit allen Instrumenten ins Licht zu setzen. Es ist ein Geschwisterkind der Harmonica und hat das besonders eigen, daß die Octave so besonders hervorsticht bei jedem gehaltenen Ton, weil durch Reibung von Holzstäbchen und durch diese erst wieder Saiten in Schwingung gebracht werden.“

Schon das erste orchestrale Werk dieser Zeit, die Umarbeitung seiner alten Ouvertüre zu „Rübezahl“ die er dann als „Zum Beherrscher der Geister“ bezeichnete, beweist, daß er jetzt hauptsächlich auf Entfaltung orchestralen Glanzes bedacht ist. Die rhythmische Auflösung der Accorde durch die Blasinstrumente, die er schon in der Oper „Sylvana“ anwendet, wird hier noch viel glänzender im Anfange der Ouvertüre eingeführt und fast bis zur Monotonie beibehalten:



Wie hier angegeben ist, sind: Oboen, Clarinetten, Fagotten, Hörner, Trompeten und Pauken zur rhythmischen Auflockerung der Accorde verbunden und die Streichinstrumente, später unterstützt von der großen Flöte und der Piccoloflöte führen dazu die tonleiterartig construirte Figur aus. Diesem mehr einleitenden kurzen Abschnitt folgt ein Flöten-Solo, dessen Einführung wol auf die, durch den Geist bedrängte Unschuld deuten soll, während die anschließende Cellofigur (später vom Fagott unterstützt) wol den Geist selbst kennzeichnet. Sie führt zu einem Orchestertutti, zu welchem auch Posaunen hinzugezogen werden, und in dem bereits jene Geigenfigur wirksam verwendet ist, mit welcher auch der Meister später gern noch glänzende Wirkung selbst gesanglich erzielte:



Der Mittelsatz wird hauptsächlich aus einer Oboe-Melodie gewonnen, die schon manch eigenthümlich instrumentale Darstellung

erfährt; wie gegen den Schluß des Durchführungssatzes, wo sie von den Messinginstrumenten: Trompeten, Hörnern und Posaunen pianissimo ausgeführt wird. Die Construction der Ouvertüre zeigt übrigens wieder deutlich, daß dem Meister das eigentlich Treibende des Instrumentalstils nicht zum vollen Bewußtsein gekommen ist. Hier sind noch contrastirende Themen vorhanden, aber sie wurden augenscheinlich nur erfunden, um den dramatischen Vorgang, der in des Meisters Phantasie sich abspielt, in den Hauptvertretern illustrirend anzudeuten, nicht aber mit Rücksicht auf ihre instrumentalen Beziehungen zu einander, sodaß sie sich gegenseitig ergänzen und in ihrer Verarbeitung ein eng geschlossenes Ganzes ergeben. Bei Weber treten die Motive — es sind meist ausgesponnene Instrumentalmelodien — mehr potpourriartig neben einander und in dieser Weise werden sie auch verarbeitet; sie sind aufgereiht wie die Perlen einer Perlenschnur, aber nicht in einander gefügt zu untrennbarer Einheit. Daher fühlt sich der Meister auch veranlaßt, jeden Abschnitt durch eine Generalpause anzudeuten; das 247 Takte lange Tonstück hat drei solcher Generalpausen. Wir wollen später nachweisen, daß diese Form der Ouvertüre, als „Einleitung" zum Drama immerhin ihre Berechtigung hat; die sich selbst in höchster Deutlichkeit ohne Programm aussprechende Instrumentalform wird auf diesem Wege aber nicht gewonnen.

Daher vermochten auch die Sonaten des Meisters nicht die Bedeutung als solche zu gewinnen, wie die eines Mozart, Haydn oder Beethoven. Da sie den Sonatenstil nicht inne halten, können sie nur als hochinteressante Clavierstücke gelten, die mancherlei Anregung bieten aber nicht einen bedeutenden Inhalt zu vermitteln im Stande sind.

Die „Six Sonates progressives pour le Pianoforte avec Violon obligés dediée aux Amateurs (1810 vom

20. Septbr. bis 17. Octbr.) sind im Grunde nur Sonatinen, deren ideeller Gehalt fast geringer noch erscheint wie der, der vierhändigen Clavierstücke (Op. 10). Sie sind fast nur im Geist und Sinn einer naiven Spielseligkeit und Freudigkeit geschrieben. Darauf deuten auch die Versuche, einzelnen Sätzen nationalen Character zu geben. Der erste Satz von Nr. 2 ist: Carattere espagnuolo überschrieben; der Schlußsatz wird zu einem Rondo über ein: Air polonais; der erste Satz des dritten ist: „Air russe“ überschrieben; das Finale der fünften „Siciliano“ und das der sechsten „Polacca“. Verschiedene Aeußerungen Webers beweisen übrigens, daß er selbst keine Freude an dieser Arbeit hatte. „Eine hundsföttische Arbeit“ schreibt er an Gottfried Weber unterm 23. Sept. 1810, „habe ich jetzt vor: 6 kleine Sonaten mit 1 Violin für André; kostet noch mehr Schweiß als so viel Symphonien, aber was ist zu machen?“ und am 12. Octbr.: „Ich bin leider seit einem paar Tagen in der schrecklichen Stimmung, nicht arbeiten zu können; von den verfluchten 6 Sonaten sind 5 fertig und die letzte kann ich nicht zusammenkriegen, und doch möchte ich sie André schicken, damit ich hier fortkomme.“

Die erste große Sonate für Clavier allein, (welche er am 18. Aug. 1812 in Berlin beendete und der Großfürstin von Weimar Marie Paulowna dedicirte) steht nur in Bezug auf das verarbeitete Material höher, nicht auch in ihrer Formgestaltung. Es muß hier als bekannt vorausgesetzt werden, daß die Form der Sonate durchaus nicht der Willkür oder leidigem Herkommen ihre Entstehung verdankt. Wie alle Formen ist auch diese organisch geworden; sie ist aus der Instrumentalpraxis hervorgegangen und die großen Meister Haydn, Mozart und Beethoven haben sie so gestaltet, daß ein bedeutender Inhalt in ihr äußere Gestalt gewinnen kann.

Der erste Satz, der sogenannte Allegrosatz wird, wie erwähnt, durch das Prinzip des Contrastes gewonnen, und dieser waltet auch in der weitern Zusammenstellung der ganzen Form; dem reich und feurig belebten ersten Allegro tritt ein langsamer Satz entgegen, in welchem die, in sich zurück sich versenkende Innerlichkeit Ausdruck erlangt; dieser langsame Satz erfordert wieder einen Gegensatz, einem mächtig nach außen stürmenden Tonstück (Scherzo oder Menuett) und diesem folgt dann das, alles zusammenfassende Finale. Der erste Satz der Sonate von Weber (Op. 24) entspricht diesen Anforderungen in keiner Hinsicht; ein zweites gegensätzliches Thema fehlt ihm ganz und das erste ist hübsch und wohlklingend, aber ziemlich inhaltslos, sodaß es in der Folge wol mit Figurenwerk um- und überspielt werden kann, nicht aber auch nur näher erläutert oder zu einem, einen gewichtigern Inhalt darstellenden ersten Satz verarbeitet werden konnte. Der ganze Satz macht eher den Eindruck einer weit und mannichfaltig ausgeführten Etude, oder eines Präludiums, als den eines Allegrosatzes. Das süß und innig gesungene Adagio erscheint nach diesem ersten Satz etwas befremdlich; es ist nicht leicht zu begreifen, wie ein, so nur äußerlich wirkender Satz wie der erste, zu einer so nach innen gewendeten Gefühlsschwelgerei, die in diesem Adagio herrscht, führen konnte. Fast mehr noch aber muß dann die Menuett befremden, die ihrem Charakter nach an den Derwisch-Chor aus Beethovens Musik zu „Die Ruinen von Athen" erinnert. Der Schlußsatz — ein Rondo, das als „Perpetuum mobile" in neuerer Zeit außerordentlich weit verbreitet wurde — ist einer der frischesten und wirkungsvollsten Tonsätze, die der Meister überhaupt schrieb, aber er ist doch zu leicht gewogen, für eine große Sonate. Des Meisters Bedeutung lag eben auf anderen Gebieten; tiefe seelische Geheimnisse zu entschleiern, das lag nicht in seiner Natur; sein Reich

war das der Phantasie; in die Tiefen der Menschenbrust hinab zu steigen, wie die großen Meister Mozart und Beethoven oder wie Franz Schubert, das war nicht seine Aufgabe.
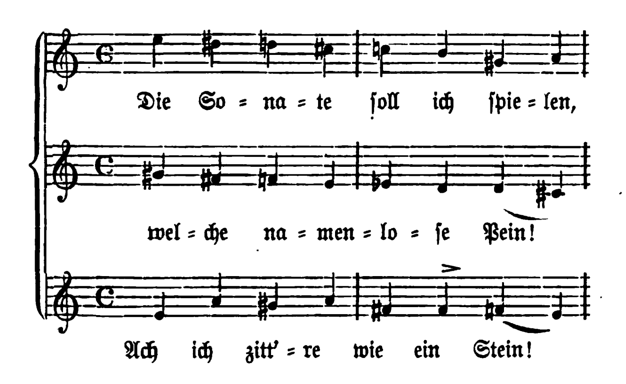
Dem entsprechen auch die Erfolge, welche er auf dem Gebiet des Liedes und der dramatischen Musik jetzt errang. Außer dem erwähnten „Wiegenlied" componirte er in dieser Zeit auch noch ein anderes, das populär wurde wie: „Maienblümlein so schön".

Mit Abu Hassan hatte er auch einen dramatischen Stoff gewonnen, der seiner Individualität zusagen mußte. Der Text ist bekanntlich insofern der Wirklichkeit entsprungen, als er von dem Dichter Hiemer verfaßt war, um das Schuldenwesen der, in Stuttgart verbundenen Freunde zu geißeln. In lustigster Weise wird dargestellt, wie die Gläubiger eines leichtlebigen Ehepaars durch den erheuchelten Tod desselben getäuscht werden. Schließlich erscheint der Kalif und befriedigt die Gläubiger. Die Ouvertüre ist aus Motiven der Oper leicht, wie es der Stoff erfordert, zusammengewoben. Ein reizendes Duett mit feiner Instrumentalmalerei eröffnet die Handlung; auch die Arie des Hassan „Was nun machen?" ist pikant und charakteristisch; ganz besonders der Chor der Gläubiger: „Geld! Geld! Geld!"

Im Duett: „Umgaukelt von Liebe und Treue" und namentlich in der Arie: „Du Trauter nur beseligst mich!" glaubt man schon Aennchens Schalksgesicht zu erkennen. Voll von Humor ist auch das Schlüssel-Duett: „Ich such', ich such' in allen Ecken", ebenso wie das Terzett: „Aengstlich klopft es mir im Herzen". Das Werk zeigt unzweifelhaft, daß sein Schöpfer jetzt mit sicherer Hand Charaktere und Situationen treu und lebenskräftig hinzustellen verstand und daß es ihm nur noch an einem entsprechenden Stoff fehlte, den er allerdings noch nicht sobald finden sollte.

Auch mit seinen größern Chorwerken vermochte er noch

nicht die entsprechenden Erfolge zu erreichen. Mit der Technik der Vocalformen war er noch weniger vertraut; und seine Vocal-Melodien, wenn sie nicht instrumental erfunden sind, werden leicht trocken und reizlos. Die künstlichern Formen des Canons verwendet er gern zu Scherzen, aber meist in der bequemsten Weise, indem er eine kurze Phrase dreistimmig macht und dann die drei Stimmen zu einer Melodie verbindet:



Webers Chorsatz ist sonst im allgemeinen mehr homophon, also accordisch zusammengehalten, er kommt höchst selten zu jener belebten chorischen Darstellung, bei welcher die einzelnen Singstimmen zu selbständigern Individuen werden. Die Wirkung ist dem entsprechend daher mehr sinnlich reizvoll, als tiefer eindringlich. Das gilt auch von der Hymne: „In seiner Ordnung schafft der Herr", die Weber zu Gotha 1812 componirte und am 1. Januar 1813 zuerst im Leipziger Gewandhausconcert aufführte. Auch dies Werk zeigt anziehende Einzelheiten wie gleich das Ritornell am Anfange, und einzelne Sologesänge, allein es fehlt ihm doch der tiefere Ernst, den solche Werke bei den großen Meistern der Vocalformen überall offenbaren. In-

dividualität und Erziehung gaben seinem Genius eine andere Richtung, nach welcher der Vocalsatz, namentlich der Chorsatz weniger zu reicher Entfaltung gelangt als der Instrumentalsatz. Die schönsten und höchsten Objekte seiner künstlerischen Wirksamkeit lieferte ihm die Phantasie und für deren Darstellung bietet die Instrumentalmusik entsprechendere Mittel als die Vocalmusik. Wol gab die Romantik auch der Empfindung eine neue Richtung; sie blieb nicht ohne Einfluß auf das Gemüthsleben, aber erst später, nachdem die romantische Welt diesem zu größerer Faßbarkeit näher getreten war; und dann äußerte es sich auch nicht in so breiten Strömen wie unter dem Eindruck der früheren Ideale. Umsponnen von den Goldfäden der Romantik wurde der Ausdruck der Empfindung immer feiner zugespitzt, sodaß er den recitirenden Liedstil der nachfolgenden Meister der Romantik erzeugte. Bei Weber wirkte diese noch mehr einseitig auf die Phantasie, deren Bilder entsprechender durch die Instrumentalmusik dargestellt werden.

Sechstes Kapitel.

Prag. Dresden. Berlin.

In Prag veranstaltete Weber am 6. März 1813 ein Concert, in welchem er seine Sinfonie und die Hymne: „In seiner Ordnung schafft der Herr“ aufführte und sein Es-dur-Concert spielte, und das ihm eben so reichen künstlerischen wie pekuniären Erfolg brachte. Wenige Wochen darauf ging er nach Wien, um dort Kräfte für die, in Prag neu zu schaffende Oper zu gewinnen. Kurz vor seiner Abreise hatte Caroline Brandt der Prager Direction ihre Dienste angeboten und Weber zögerte keinen Augenblick, die junge treffliche Sängerin — die Darstellerin der „Silvana“ in Frankfurt — zu engagiren; diese junge Dame, welche seine Gattin werden sollte, war thatsächlich die erste Kraft, welche er für die neue Oper gewann. In Wien fand er unter andern alten Bekannten auch Vogler und Meyerbeer und bald kam er auch wieder mit den hervorragenderen Persönlichkeiten in Verkehr. Am 25. April veranstaltete er eine Matinée im Redoutensaale, nicht mit dem bisher gewohnten günstigen Erfolg. Er fühlte sich krank und reiste deshalb eilig nach Prag zurück, wo er von einem heftigen Gallen=

fieber aufs Krankenlager geworfen wurde. Im Hotel des Grafen Pachta fand er die liebevollste, sorgfältigste Pflege; doch erst nach Verlauf von drei Wochen vermochte er sich dienstlichen Geschäften wieder zu widmen. Diese beanspruchten ihn natürlich bald im höchsten Maaße. Er entwarf ein neues Regulativ für das Orchester und eine neue Ordnung für das Opernpersonal, wodurch er selbstverständlich sich Feinde machte und eine, nicht ganz ungefährliche Opposition herauf beschwor. Dabei hatte er eine ausgebreitete Correspondenz in Betreff der neuen Engagements zu führen; auch beschäftigte ihn natürlich das Repertoir der, im September beginnenden Saison. Er traf die nöthigen Vorbereitungen zur Inscenirung der ersten Opern, und — lernte auch „Böhmisch". Da viele seiner Untergebenen häufig in seiner Gegenwart böhmisch miteinander verhandelten, so kam ihm das gerechtfertigte Mißtrauen, daß sie gegen ihn intriguirten und so entschloß er sich kurz, lernte mit Eifer diese Sprache und bald durfte keiner mehr wagen, etwas in seiner Gegenwart böhmisch zu sagen, was er nicht verstehen sollte.

Am 9. Septbr. eröffnete er die Opernsaison mit „Cortez"; ihr folgte 10 Tage später Catels „Vornehme Wirthe"; 7 Tage hierauf Mehüls „Jakob und seine Söhne" — in nächster Woche dann Spontinis „Vestalin"; zwei Wochen später Cherubinis „Wasserträger"; drei Wochen darauf dessen „Faniska"; 14 Tage darauf Isouards „Lottoloos" und am 19. Decbr. Fränzels „Carlo Fioras". Am Neujahrstage 1814 gab er Aschenbrödel mit Frl. Caroline Brandt, die mittlerweile in Prag eingetroffen war. Dieser Oper folgten „Johann von Paris" — „Don Juan" — „Die Dorfsängerinnen" — „Adolf und Clara" von Dalayrac — Sargino von Paër — Fanchon von Himmel u. A. Daneben dirigirte Weber auch noch verschiedene Concerte; man begreift, daß ihm bei dieser an=

gestrengten Thätigkeit nicht viel Zeit zum componiren übrig bleiben konnte. Unterm 16. Mai 1814 schreibt er an Rochlitz: „Sie wollen einen Umriß meines Zustandes! Ich könnte ihn als vollkommenes Gegen- nicht Seitenstück zu dem Ihrigen geben. — Früh Morgens bis 10 Uhr, als die einzige Zeit, wo ich sicher zu treffen bin, bestürmen mich alle Wesen, die etwas mit mir zu besprechen haben: da habe ich denn keine ungestörte Viertelstunde, und bin froh, wenn ich die trockenste Arbeit in den Intervallen vornehmen kann. Täglich von 10 Uhr ist Probe, die bis gegen 1½ Uhr dauert. Sie werden dies begreiflich finden, da ich ein beschränktes Personal habe und immer einen Tag um den andern Oper ist, da alle Tage, Jahr aus, Jahr ein, gespielt wird. Dann werde ich meistens wo abgefüttert, wo man hingehen muß um nicht ganz aus der Menschen Augen zu kommen und ihnen auch gelegentlich zu sagen, was sie von diesem oder jenem zu halten haben. Dann geht es noch einen Augenblick nach Hause, um die nöthige Geschäfts-Correspondenz zu besorgen, Partituren, Bücher durchzulesen, zu corrigiren und 1000 Dinge mehr, die sich täglich haufenweise einfinden und doch schwer aufzuführen wären. Dann ins Theater, um die nöthigen Befehle für den folgenden Tag zu geben, Rücksprache mit dem Direktor zu nehmen &c. Ist dies geschehen und ich recht ermüdet von der Last des Tages, dann wäre der Augenblick da, wo ich so gern an Freundesbrust ruhen, und mit ihm mich des Gelungenen freuen, oder auf Verbesserung des Fehlerhaften sinnen möchte — aber da bleibt mir nichts als mein einsames Zimmer, der heftige Kopfschmerz, und das Gefühl eines unnennbaren Alleinstehens. — Soll, kann man damit arbeiten? Wäre mein Gänsbacher hier, so wäre freilich das Alles anders, aber seitdem dieser seiner hohen Vaterlandsliebe gefolgt, und bei den Tyroler Jägern ein rauhes, gefahrvolles Leben, einer ruhigen, angenehmen Existenz vorzog — giebt

es hier keine Seele, die nur im geringsten Anklange zu der meinigen gestimmt wäre. Der Geist des Publikums, den Sie so treffend wahr, einen matten, unruhig in's Blaue hinaus wünschenden nennen, ist so niederschlagend für den schöpfenden Künstler, daß er ganz dem entsagt, auf selbes zu wirken und sich wieder von ihm begeistern zu lassen. Nichts erregt eigentlichen Enthusiasmus, alles kommt und geht mit Todeskälte. Der Haufe fühlt nicht als Haufe, weil er überhaupt keinen Gemeingeist besitzt, keine Geselligkeit existirt, und jeder Stand, und in diesem wieder jede Familie isolirt für sich dasteht und vegetirt. Daß ich Liebe genug zur Sache besitze, um deshalb doch meine Pflicht als Direktor im vollsten Maaße mit Aufwand all meiner Kräfte zu thun, trauen Sie mir wohl zu, aber der Trieb zum Arbeiten, zu schaffenden Leistungen, ist so hohen Ursprungs wie die Liebe und läßt sich eben so wenig erzwingen."

Mehr aber noch als diese, ihn nicht anmuthenden Zustände, bedrückte ihn ein unerquickliches Verhältniß, in das ihn sein leicht entzündbares, für Frauenschönheit nur zu sehr empfängliches Herz gebracht hatte. Die Frau des, in Prag zu jener Zeit engagirten Tänzers Brunetti, die als Fräulein Therese Frey gleichfalls dem Ballet angehört hatte und nunmehr als Schauspielerin in Prag thätig war, eine Kokette mit lockern Grundsätzen und Sitten, hatte ihn in ihre Netze verstrickt und quälte ihn auf die raffinirteste Weise, indem sie ihn bald durch ihre Gunstbezeugungen an sich zog, bald durch Gleichgiltigkeit verletzte und unglücklich machte. Erst durch die aufkeimende Liebe zu Caroline Brandt wurde das unwürdige, unsaubere Verhältniß gelöst. Doch sollte ihm auch das neue sich nicht ohne harte Kämpfe und Seelenqualen entwickeln. Im Sommer, den Weber in Bad Liebwerda bei Friedland zubrachte, war er bereits nicht mehr im Zweifel darüber, daß er in Caroline Brandt das Ideal seines Lebens gefunden

habe; doch dieser wurde der Entschluß, sein Weib zu werden, nicht leicht. Aus dem gegenseitigen Briefwechsel geht hervor, daß die nähern Beziehungen, in welche beide getreten waren, häufig gelockert wurden und öfter bis zur Auflösung gediehen waren, und als Weber am 15. Januar 1815 um Carolinens Hand anhielt, vermochte sie zu keinem festen Entschluß zu kommen, sondern bat um eine längere Frist für ihre Entscheidung. Das verleidete ihm natürlich den Aufenthalt in Prag so, daß er sich fort sehnte. Er wandte sich an den, ihm befreundeten Grafen Carl von Brühl, der Intendant der Königl. Schauspiele in Berlin geworden war. Dieser hatte auch sofort die nöthigen Schritte gethan, um seine Anstellung bei der deutschen Oper in Berlin zu ermöglichen, aber ohne Erfolg.

Unannehmlichkeiten aller Art, vor allem aber ernstere Differenzen mit Caroline Brandt veranlaßten ihn, bereits im Juni eine längere Urlaubsreise anzutreten, die ihn nach München führte, wo er bei Hofe spielte und am 2. August ein öffentliches, sehr erfolgreiches Concert gab.

Hier begann er auch die Cantate: „Kampf und Sieg“, die er indeß erst im December beendete. Noch ehe er wieder nach Prag zurückkehrte, hatte ihm Caroline ihren Entschluß, das Verhältniß zu ihm aufzulösen, entschieden mitgetheilt, wodurch er natürlich in die größte Aufregung versetzt wurde. Seine Rückkehr nach Prag, die am 7. September erfolgte, war für ihn daher kein Freudenfest, er fühlte sich jetzt vereinsamter und unglücklicher als je. Doch fanden sich die Herzen allmälig wieder zu einander. Caroline erkannte doch auch, daß ihr der Meister theurer war, als sie sich selbst wol hatte gestehen mögen, und sie säumte nicht lange, ihm das zu zeigen, so daß er wieder in beglückender Hoffnung neu auflebte.

Jetzt widmete er sich auch wieder seinen Pflichten als Kapell-

meister mit voller Hingebung. Er studirte Meyerbeer's „Die beiden Kaliphen" (Alimelek) ein und bereitete das Publikum durch die Prager Zeitung darauf vor; dennoch hatte das Werk keinen Erfolg. Am 22. December führte er in seinem Benefizconcert die Cantate „Kampf und Sieg" auf, die wiederum bedeutenden Beifall gewann.

Sein Entschluß, Prag zu verlassen, sobald sein Contract zu Ende ging, wurde noch dadurch bestärkt, daß das Präsidium der Verwaltung des ständischen Theaters es wagte, sich unzufrieden mit den, seit 1812 erzielten Erfolgen zu zeigen. Weber beantwortete das, hierauf bezügliche Rescript mit einer durchaus objektiv gehaltenen Darlegung, die zum schönsten Zeugniß für ihn selber wurde. Ostern 1816 reichte er seine Kündigung ein, die natürlich angenommen werden mußte.

Die Cantate: „Kampf und Sieg" sandte er, in kalligraphischen Abschriften und kostbar gebunden an Könige und Kaiser und andere hohe Herrschaften, die es ihm mit Tabatièren, Ringen u. dgl. lohnten. Bei Uebersendung der Cantate an den König von Preußen hatte er zugleich um die Erlaubniß gebeten, das Werk im Opernhause am Gedenktage der Schlacht bei Waterloo zum Besten der Invaliden aufführen zu dürfen, was ihm genehmigt wurde.

Er traf am 9. Juni in Berlin ein und fand wieder bei Beer's — diesmal in ihrer Villa im Thiergarten — gastliche Aufnahme, und bald war er auch wieder von dem alten Bekanntenkreise umringt. Die Aufführung der Cantate hatte wieder den besten Erfolg für ihn und vermehrte die Zahl seiner Freunde um ein Bedeutendes. Er schreibt darüber an Caroline: „Vor Allem andern muß ich Dir, mein geliebtes Leben, Nachricht von dem glänzenden Erfolge des gestrigen Abends geben. Der ganze Hof war in Galla zugegen und das Haus ziemlich besetzt. Die Ouvertüre (von A. B. Weber) ging stillschweigend vorüber; nun

kamen aber die Lieder (Lützows Jagd — Gebet — Schwertlied) die Spektakel erregten und der im Opernhause unerhörte Fall, daß Lützow's wilde Jagd wiederholt werden mußte. Hierauf die Cantate, die von dem großen trefflichen Orchester und 80—90 Sängern herrlich ausgeführt wurde. Nach der Schlacht, wo das God save the king eintritt, wollte der Jubel kein Ende nehmen. Der König schickte sogleich den Grafen Brühl zu mir um mir zu sagen, daß er außerordentlich ergriffen sei und das Werk nochmals zu hören wünsche. Ich muß also nolens volens noch einige Tage zugeben und heut über acht Tage das Werk wiederholen." — Verschiedene äußere Umstände verursachten, daß dies zweite Concert den Erfolg nicht hatte, den er erwarten durfte, „er war froh, noch ohne Schaden durchzukommen, da die Unkosten sich auf 300 Gulden Conv. M. beliefen."

Da seine Hoffnung, in Berlin als Kapellmeister angestellt zu werden, sich nicht erfüllte — man hatte statt seiner Bernhard Romberg gewählt —, so bewarb er sich durch den Grafen Brühl um Verleihung des Characters als K. Preuß. Hof- und Kammer-Compositeur, allein er wurde abschläglich beschieden, weil der Titel in Preußen nicht gebräuchlich sei, und als dann Brühl in einem erneuerten Bericht darauf antrug, dem verdienten Künstler den gebräuchlichen Titel eines „Kapellmeisters" zu verleihen, wurde das ebenfalls verweigert, „weil dadurch in dem Empfänger Hoffnungen erweckt werden könnten, die man zu erfüllen nicht beabsichtige."

Da Beer mit seinem Sohne Hans nach Carlsbad reiste, so begleitete ihn Weber dahin und hier machte er die Bekanntschaft, die für seine fernere Zukunft entscheidend werden sollte. Er fand hier den Intendanten des Dresdner Hoftheaters Graf Heinrich Vitzthum, der Gefallen an dem genialen Meister fand, und sofort mit Energie seine Anstellung in Dresden betrieb, bekanntlich mit dem günstigsten Erfolge.

Am 18. Juli kehrte Weber nach Prag zurück und erfüllte seine Pflichten in alter Weise bis zum 30. Septbr., an welchem Tage er die Leitung der Oper in Prag niederlegte.

Während seines letzterwähnten Aufenthaltes in Berlin hatte er seiner Braut Caroline Brandt ein Gastspiel in Berlin ausgewirkt; am 7. Octbr. fuhr er mit ihr und der Mutter nach Berlin, und hier kam auch der Roman der beiden Herzen zum glücklichen Abschluß. Die Erfolge, welche Caroline auch hier errang, machten ihn glücklich und Caroline wiederum sah mit Verwunderung, welche Liebe und Achtung Weber hier genoß und das erfüllte sie mit gerechtem Stolz. Am 19. Novbr. 1816, an Carolinens Geburtstage — den Lichtenstein durch ein Fest in seiner Häuslichkeit ausgezeichnet hatte — stellte Weber Caroline Brandt dem Freundeskreise als seine Braut vor. Am 20. Novbr. ging Caroline zu einem Gastspiel nach Dresden, während Weber noch in Berlin blieb.

Mittlerweile war die Angelegenheit seiner Anstellung in Dresden durch den Grafen Heinrich Vitzthum energisch betrieben worden. Auf seine Veranlassung hatte sein Bruder, der Oberstallmeister Vitzthum den ausgezeichneten Künstler dem Könige von Sachsen zum Direktor der neu zu begründenden Oper empfohlen, war aber von dem Kabinetsminister Graf Einsiedel abschläglich beschieden worden, „da die Angelegenheit der deutschen Oper überhaupt noch zu unreif sei." Erst den Bemühungen des Intendanten Graf Heinrich Vitzthum gelang es, die Anstellung Webers als königl. sächs. Kapellmeister in Dresden durchzusetzen. Anfangs hatte man Webers Forderung von 1500 Thlr. Gehalt zu hoch gefunden, und Vitzthum den Auftrag ertheilt, „ein wohlfeileres Subjekt" für diese Stellung zu suchen; doch gelang es dem Grafen schließlich seinen Willen durchzusetzen, und so wurde Weber als Kapellmeister nach Dresden an das Hof-

theater berufen; unterm 21. December 1816 theilte ihm Vitzthum mit, daß der König mit seiner Anstellung einverstanden sei. Bis dahin bestand in Dresden eine deutsche Oper noch nicht. Auch die italienische Hof-Oper, welche im vorigen Jahrhundert noch in vollster Blüthe gestanden hatte, war vom König Friedrich August aufgelöst und der Privat-Unternehmung übergeben worden. Deutsche Opern wurden von der, in Dresden und Leipzig abwechselnd spielenden Seconda'schen Schauspielertruppe gegeben. 1814 erst erhob das russische Gouvernement das Theater wieder zur Staatsanstalt, als welche es auch der König bei seiner Rückkehr 1815 anerkannte. Er machte den Grafen Vitzthum zum Chef desselben und es mußte bereits erwähnt werden, wie sehr dieser sich auch die Schöpfung der deutschen Oper angelegen sein ließ.

Am 13. Januar 1817 traf Weber in Dresden ein, und mußte auch hier bald die Schattenseiten seiner amtlichen Thätigkeit erkennen lernen. — Als Kapellmeister der italienischen Oper war seit 1811 Morlachi engagirt, ein Musiker von geringem Können und Wissen, der aber nichts destoweniger durch sein geschmeidiges Wesen sich die Gunst des Hofes und namentlich des Kabinetministers Graf Einsiedel erworben hatte und von hier aus wurden unserm jungen Meister die empfindlichsten Kränkungen bereitet. Als solche mußte es Weber schon empfinden, daß er, den ursprünglichen Verabredungen entgegen, nicht zum „Kapellmeister" sondern zum „Musikdirector" ernannt war, Morlachi also nicht neben-, sondern untergeordnet sein sollte. Als Weber davon Kenntniß erhielt, war er sofort entschlossen, die Stellung wieder aufzugeben und nur die Vorstellungen Vitzthums bewogen ihn, zu bleiben, aber er knüpfte die Bedingung daran, daß er das Prädikat Kapellmeister erhalte. Er schreibt der Braut unterm 28. Januar 1817: „Du sagst, ich sei aus dem

Regen in die Traufe gekommen, da hast Du nicht ganz unrecht, aber es ist denn doch ein ander Ding. Dort war es ein ewiger Regen, der nie aufhören konnte, aber wohl noch ärger werden, wie es auch jetzt ist, hier aber, wenn ich erst die Sache in Ordnung habe, bleibt es auf Lebenszeit so, und deßhalb muß man auch von Anfang an nichts versäumen und sich die Mühe und den Verdruß nicht reuen lassen. Wird es mir aber zu toll, so kann es dann sicher nur ein elender Kerl aushalten, und ich gehe in Gottes Namen meiner Wege und stelle Gottes Gnade und Vorsorge alles anheim, und Du wirst sehen, Er läßt brave Kinder nicht sinken. Aber es ist hier auch noch gar nicht so weit, und sie würden sich sehr blamiren, wenn sie mich gehen ließen, ich will ja nichts als was mir angeboten worden und ich angenommen habe, aber daran kann ich nichts abhandeln lassen und am allerwenigsten unter Herrn Morlachi stehen. Deutsche und italienische Kunst soll gleiche Vorrechte haben, erheben über ihn will ich mich ebenso wenig." Diesmal hatte er sich nicht getäuscht, unterm 10. Februar 1817 berichtete ihm der Graf Vitzthum, daß der König ihm das Prädikat „Kapellmeister" beigelegt hätte. Doch unterließen die Italiener und ihre Partei nichts, ihm das Leben so sauer als möglich zu machen und seine Thätigkeit zu hemmen und zu verdächtigen, wo sie nur konnten.

Auch jetzt vermochte er seiner Neigung, in öffentlichen Ansprachen das Publikum über seine Ziele und Pläne aufzuklären nicht zu widerstehen; er veröffentlichte in der „Abendzeitung" mit seinem vollen Namen einen Artikel: „An die Kunstliebenden Bewohner Dresdens" und erregte dadurch in gewissen Kreisen nicht geringen Anstoß, ebenso wie sein, mehr collegialischer Verkehr mit den hervorragendern Mitgliedern der Oper und des Orchesters.

Mit größter Energie wandte er sich nunmehr seiner eigent-

lichen Aufgabe zu, die keine geringere war wie in Prag und er löste sie wieder mit demselben außergewöhnlichen Erfolge. Am 30. Januar brachte er „Jakob und seine Söhne“ als erste Oper heraus, und er errang damit einen entscheidenden Erfolg für sich und die deutsche Oper.

Kurze Zeit darauf sollte er auch den längst gesuchten Opernstoff finden, an welchem seine Individualität voll und ganz zur Erscheinung kam. Er hatte hier bald die Bekanntschaft des Dichters Kind wieder erneuert und diesen an sein, ihm früher gegebenes Versprechen, einen Operntext zu schreiben, erinnert. Bei dem nächsten Besuch, den Weber dem Dichter machte, fand dieser das „Apel'sche Gespensterbuch“ und erinnerte sich dabei daran, daß er mit Alexander von Dusch, gemeinsam schon 1810 die Bearbeitung des „Freischütz“ begonnen habe. Auch dem Dichter gefiel der Stoff, er machte sich bald an die Arbeit und bereits am 1. März hatte Weber den Text in Händen. Er berichtet darüber an seine Braut unterm 19. Februar 1817: „Heut Abend im Theater sprach ich Friedrich Kind, den hatte ich gestern Abend so begeistert, daß er gleich heute eine Oper für mich angefangen hat. Morgen gehe ich zu ihm, um den Plan ins Reine zu bringen. Das Sujet ist trefflich, schauerlich und interessant. Der Freischütz, ich weiß nicht ob du die alte Volkssage kennst.“

Längere Zeit waren sie noch über den Namen unschlüssig; es wurden auch der „Der Probeschuß“ und „Die Jägerbraut“ in Vorschlag gebracht, bis man wieder auf den ersten zurück ging und diesen festhielt.

Webers sehr bedeutende amtliche Geschäfte ließen ihm für jetzt noch wenig Zeit sich mit der Composition zu beschäftigen. Noch war ja die deutsche Oper in Dresden nicht geschaffen; mit Noth und Mühen hatte er es durchgesetzt, daß ein eigner Chor

engagirt wurde, den er zu organisiren hatte. Auf Veranlassung des Grafen Vitzthum stellte er dann seine „Vorschläge, zu weiterem Ausbau der deutschen Oper" unterm 24. Mai 1817 zusammen. Daneben beschäftigte ihn auch ernstlich der Gedanke an seine Verheiratung und unterm 20. Juni 1817 hielt er bei dem Vater seiner Braut um deren Hand an.

Mehrmals war er auch um lebenslängliche Anstellung beim Könige eingekommen, aber immer abschläglich beschieden worden. Da starb am 27. Juni in Berlin Kapellmeister Gürlich und am selben Tage noch trug Brühl unserm Meister dessen Stelle an. Wie erwünscht ihm auch das Anerbieten kam, so hatte er doch Bedenken, ohne Weiteres zuzusagen, ohne über die näheren Bedingungen unterrichtet zu sein. Der Graf übersandte ihm auf seinen Wunsch die Instructionen für den Kapellmeister in Folge dessen Weber in ernste Unterhandlungen trat, die um so sicherer zu einem Resultate zu führen den Anschein nahmen, als ihm seine Stellung in Dresden durch mancherlei unangenehme Zwischenfälle noch mehr verleidet worden war. So hatte ihn Graf Vitzthum mit der Leitung eines, zum Besten der Armen im Erzgebirge veranstalteten Concerts betraut, während diese Morlachi beanspruchte, um bei dieser Gelegenheit sein Oratorium „Isacco" aufzuführen. Der Italiener machte seinen ganzen Einfluß bei Hofe geltend und wußte es dahin zu bringen, daß Graf Einsiedel von Vitzthum Widerruf seiner Anordnung in Betreff des Dirigenten verlangte und als dieser sich weigerte, von Weber forderte, die Leitung des Concerts an Morlachi abzutreten, was Weber entschieden ablehnte. Als der König davon erfuhr, gab er zwar Weber Recht, aber dessen Stellung war dadurch nicht behaglicher geworden. Wol errang er mit seinem Concert, ebenso wie mit der Morgenmusik, welche er der Prinzeß Maria Anna Carolina am 26. Juli früh in Pillnitz darbrachte, bedeutende Erfolge, aber

trotzdem wäre er gern dem Berliner Ruf gefolgt, wenn das nicht durch ein böses Geschick vereitelt worden wäre. Am 31. Juli 1817 brante das Theater in Berlin nieder und am 22. August machte Brühl unserm Meister die Mittheilung, daß Gürlichs Kapellmeisterstelle vorläufig nicht wieder besetzt werden würde.

Kurz darauf erhielt Weber wenigstens dadurch Genugthuung, daß er, durch Decret vom 13. Septbr. 1817 auf Lebenszeit angestellt wurde.

Mittlerweile hatte er auch fleißig an seiner Oper: „Der Freischütz“ gearbeitet: das Duett zwischen Agathe und Aennchen war am 3. Juli fertig geworden, die große Arie der Agathe am 26. und 27. August und die Skizze zu Nr. 2 der Oper den 10. August. Dann aber ruhte das Werk und erst Ende des Jahres 1818 konnte er es wieder aufnehmen. Seine amtliche Thätigkeit nahm ihn vollständig in Anspruch. Dazu mußte er zunächst zur Vermählung der Prinzeß Maria Anna, Tochter des Prinzen Max, mit dem Erbgroßherzog von Toscana die Fest-Cantate componiren: „L'Accoglienza“ von dem Abbé Celani gedichtet.

Zu jener Zeit hatte Morlachi einen längern Urlaub angetreten und weil Weber zum königl. Kapellmeister ernannt war, mußte er auch den Dienst bei der königl. Tafel und in der Hofkirche mit übernehmen, sodaß er vollauf dienstlich beansprucht war. Selbst seine projektirte Hochzeit mußte er noch auf Wochen verschieben, erst am 4. November 1817 wurde er mit seiner Caroline getraut. Das junge Paar machte dann eine Hochzeitsreise und am 20. December führte Weber seine junge Frau in sein, ganz nach Wunsch und Herzen derselben eingerichtetes Haus.

Wir geben das Portrait der ausgezeichneten Frau nach einem Oelbilde, das ihr jüngster hoffnungsvoller, leider so früh verstorbener Sohn Alexander malte.

Sein junges Glück sollte nur zu bald wieder durch eine unverdiente Kränkung empfindlich gestört werden. Da er die Aufstellung des Orchesters wol für die schwächer besetzte italienische



Caroline von Weber.

Oper, nicht aber für die deutsche zweckentsprechend fand, so hatte er eine neue angeordnet, welche sich später als durchaus praktisch erwies und auch beibehalten wurde. Allein die Gegner wußten es durchzusetzen, daß, nachdem sogar die Angelegenheit in der

Presse besprochen war, der König Befehl gab, die alte Anordnung wieder herzustellen, und auch auf die Vorstellungen Webers und Vitzthums keinen andern Bescheid ertheilte.

Wie sehr der Graf Vitzthum für seinen, von ihm begünstigten Kapellmeister besorgt war, das bewies er auch dadurch, daß er die Verleihung des Civil-Verdienst-Ordens für ihn beim König beantragte; er wurde indeß abschläglich beschieden und kam in Folge dessen um seine Entlassung ein, die ihm indeß noch nicht gewährt wurde.

In dieser Zeit componirte Weber seine Esdur Messe die am 8. März zum ersten Male in der Dresdner Hofkirche aufgeführt wurde. Auch das so beliebt und populär gewordene „Ständchen für Männerchor": „Schöne Ahnung ist erglommen" schrieb er in dieser Zeit.

Doch blieben die Anstrengungen seines Dienstes und die Kränkungen die er darin zu erdulden hatte, nicht ohne Einfluß auf seine Gesundheit; bereits jetzt meldeten sich die Vorboten jener Krankheit, der er, nach acht Jahren rastloser Thätigkeit leider erliegen sollte. Es erschien ihm deshalb als unerläßliches Bedürfniß den Sommer über außerhalb der Stadt zu verleben und so bezog er am 18. Juni jenes Häuschen in Hosterwitz, in welchem er den größten Theil seiner dramatischen Meisterwerke: „Freischütz" — „Euryanthe" und „Oberon" schuf.

Zunächst schrieb er hier außer mehreren kleinern Werken die Cantate: „Natur und Liebe" zum Namenstage des Königs, dann die Jubelcantate zur Feier des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums des Königs Friedrich August. Die Ouvertüre (unter dem Namen Jubelouvertüre bekannt und weltberühmt) schrieb er in Dresden, wohin er am 28. August zurückgekehrt war. Hier mußte er wieder die Kränkung erfahren, daß seine Cantate nicht in das Festprogramm aufgenommen wurde, nur der Ouvertüre

konnte er mit vieler Mühe einen Platz in demselben erringen. Die Cantate kam erst am 23. September in einem, zum Besten der Nothleidenden im Erzgebirge veranstalteten Concert zur Aufführung. Zur Feier der goldenen Hochzeit des Königspaars, die am 17. Februar 1819 stattfand, componirte Weber seine zweite Messe in G dur.

Morlachi und seine Freunde waren unausgesetzt bemüht, ihm Verlegenheiten und Aerger aller Art zu bereiten, so daß er mehrfach veranlaßt wurde, sich beschwerdeführend an den Grafen Einsiedel zu wenden. Im November 1818 beschloß er, seine Oper „Silvana" einzustudiren, aber der schlaue Italiener wußte es so einzurichten, daß Weber nicht dazu kam, die entsprechenden Proben zu halten und endlich ermüdet das Werk zurückzog, namentlich auch weil er sich zu krank fühlte, um einen solch aufreibenden Kampf auf die Dauer fortsetzen zu können.

Eine schwerere Kränkung noch sollte ihm die Taufe seines ersten Kindes, das ihm am 22. December 1818 geboren wurde, bringen. Weber hatte, wie das in seiner Zeit sich ziemlich von selbst verstand, den König und die Königin gebeten des Kindes Pathen zu werden, was ihm auch gewährt wurde. Die hohen Herrschaften lassen sich bei solchen Gelegenheiten vertreten und die Wahl dieser Vertretung wurde so getroffen, daß sich Weber tief dadurch gedemüthigt fühlte. Während er, seiner ganzen Stellung nach, erwarten durfte, daß eine Hofdame und ein Kammerherr als Vertreter bei der Taufe fungiren würden, erschienen „die Kammerfrau Mademoiselle Erdtel und der Kammerdiener Schmiedel" als Vertreter des Königspaars. Zur Jubelhochzeit wurde am 17. Januar 1819 zwar die Aufführung seiner Messe genehmigt, aber mit einer Sinfonie von Polledro und einem Offertorium von Morlachi! Bald darauf erhielt er den Auftrag, die Festoper zur Vermählung des Prinzen Friedrich August mit

der Erbherzogin Caroline von Oestreich zu schreiben. Dem Dichter Friedrich Kind war die Abfassung des Textes übertragen worden; er brachte drei Stoffe in Vorschlag und nachdem Graf Einsiedel „Alcindor" gewählt hatte, ging der Dichter sofort an die Arbeit und bereits am 31. März konnte er den Text dem Grafen überreichen, und alsobald bemächtigte sich auch Weber des Stoffs. Allein er erkrankte um diese Zeit ernstlich und da auch das Kind starb und die Mutter ebenfalls auf das Krankenlager geworfen wurde, so machte das junge Ehepaar leidensvolle Wochen durch. Am 5. Mai bereits gingen sie nach Hosterwitz und hier erholte sich Weber wieder so weit, daß er wenigstens seine schöpferische Thätigkeit wieder energischer aufnehmen konnte. Er arbeitete den Klavierauszug zu Abu Hassan, der Jubelcantate und einzelne Arien. Da traf ihn mitten in dieser Thätigkeit wieder ein herber Schlag, am 28. Juni kam Graf Vitzthum nach Hosterwitz und machte ihm die Mittheilung, daß man ihn seines Auftrags, für die Vermählungsfeierlichkeiten eine Oper zu schreiben, entbunden, zugleich aber auch, daß er (Vitzthum) seinen Abschied genommen und erhalten habe.

In dieser Zeit schrieb Weber auch einige seiner beliebtesten Pianofortewerke: Das Esdur Rondo am 29. Juni, die große Polonaise (in Edur) am 25. August, am 28. Juli die Aufforderung zum Tanz und in den Monaten Juli und August die „Huit pièces à quatre mains".

Graf Brühl, der schon im Juli durch den Theatersecretär Teichmann bei Weber wegen der Oper: „Der Freischütz" hatte anfragen lassen, da er die Absicht hatte, mit ihr das neu erbaute Schauspielhaus in Berlin zu eröffnen, fand an dem Text, den ihm Weber übersandt hatte, solch Gefallen, daß er die Oper für Berlin zu erwerben sich entschloß. Er lud Weber auf sein, bei Dresden gelegenes Gut Seiffersdorf, auf welchem er Anfang

September mehrere Tage verweilte, und veranlaßte den Meister, daß dieser wieder mit erneutem Eifer an der Oper arbeitete. Unterm 21. December schrieb ihm der Graf, daß das Schauspielhaus mit einem Götheschen Werk eröffnet werden sollte, doch hoffe er, daß „Die Jägerbraut“ die erste im neuen Hause gegebene Oper sein sollte. Die Aufführungen der Meyerbeerschen Opern: „Alimelek“ und „Emma di Resburga“ wurden wieder Veranlassung, daß er mit seinen Feinden in offne Fehde gerieth. In gewohnter Weise hatte Weber wieder in der Abendzeitung beide Werke eingehend besprochen und dabei sein Bedauern kund gegeben, daß der deutsche Componist dem Banne der italienischen Oper verfallen sei, die er nicht eben günstig kritisirte. Darüber ergrimmte die Partei der Italiener und brachte eine ziemlich heftige Entgegnung im „Literarischen Merkur“, die selbstverständlich Weber wieder nicht stillschweigend hinnahm; erst Graf Einsiedel, an welchen die Italiener sich beschwerdeführend gewandt hatten, machte der Fehde ein Ende.

Von Berlin aus aufs Neue angetrieben, beendete Weber nun seinen „Freischütz“ und am 13. Mai war er damit vollständig fertig.

Doch nicht mit dieser Oper, sondern zuerst mit seiner Musik zu „Preziosa“ sollte er seinen ersten unbestrittenen und allgemeinen Triumph feiern.

Der Dichter des Schauspiels „Preziosa“, P. A. Wolff, hatte von Weimar aus, wo er dem Hoftheater als Schauspieler angehörte, sein Werk, zu dem Eberwein in Weimar die Musik geschrieben hatte, nach Berlin an den Director der königlichen Schauspiele gesandt (1811), der sich indeß veranlaßt sah, es wieder zurück zu schicken. In Berlin war eine, aus 130 Personen bestehende Räuberbande eingebracht worden, bei welcher ein Mädchen, die schöne Louise genannt, eine unheimliche Rolle gespielt hatte. Da Iffland zwischen ihr und der Zigeunerin „Preziosa“ einige

Aehnlichkeit fand, so wagte er die Aufführung des Stückes nicht ohne höhere Erlaubniß, die ihm indeß nicht zugestanden wurde und so sandte er das Stück, unter ausführlicher Angabe des Grundes, an den Dichter zurück. — Durch Wolff veranlaßt, wußte Brühl später Weber zu bewegen, daß er eine neue Musik dazu schrieb. Bald nach Beendigung des „Freischütz" begann er damit und am 20. Juli sandte er die vollständige Partitur an Brühl.

Mittlerweile hatte er schon wieder einen neuen Operntext, und zwar einen komischen durch seinen Freund Theodor Hell erhalten: „Der Brautkampf", oder wie ihn Weber taufte: „Die drei Pinto's", der ihn zwar lebhaft beschäftigte, aber ohne daß er damit zu Ende kam.

Nachdem er noch am 19. Juli 1820 Marschners, des jungen hoffnungsvollen Componisten, der sich an ihn gewandt hatte, Oper: „Heinrich IV. und d'Aubigné" aufgeführt hatte, trat er eine Kunstreise an, auf der ihn seine Gattin begleitete. Sie führte ihn nach Leipzig, Halle, Göttingen, Hannover, Braunschweig, Bremen, Oldenburg, Hamburg, Lübeck, Kiel, Kopenhagen und brachte ihm außer künstlerischen Ehren aller Art auch noch einen nicht unbedeutenden pekuniären Gewinn. Am 4. Novbr. kehrten sie nach Dresden zurück und mit Eifer ging er wieder an seine amtliche Thätigkeit.

Im Januar des nächsten Jahres brachte ihm der reiche Stuttgarter Bankier Benedikt seinen Sohn Julius, den er als Schüler annahm.

Am 15. März 1821 wurde Wolffs „Preziosa" zum ersten Mal in Berlin gegeben und Webers Musik dazu hatte einen so guten Erfolg, daß sie dem Freischütz die Stätte bereiten half. Die Aufführung dieser Oper führte unsern Meister wieder nach Berlin, wo er in Begleitung seiner Gattin am

4. Mai eintraf und wieder wurde er wie früher, der Gast Beers, in dessen Haus in der Behrenstraße er Wohnung nahm.

Die Aufführung von Webers „Freischütz" wurde insofern noch zu einem Ereigniß von außergewöhnlicher Bedeutung, als es damals galt, in Berlin der deutschen Oper, gegenüber der italienischen, die in Spontini einen mächtigen Vertreter gefunden hatte, ihr Recht zu behaupten. Schon 1817 hatte König Wilhelm III., der sich von den Opern Spontini's stark angezogen fühlte, den Versuch gemacht, den Componisten für Berlin zu gewinnen, aber erst 1819 hatte sich dieser dazu bewegen lassen und kam im Mai 1820 als General-Intendant der Musik nach Berlin. Mit der Schlauheit eines Italieners und der Energie eines festen Charakters wußte er hier bald sich zur Geltung zu bringen; aber die Rücksichtslosigkeit, mit der er seinen Opern und der italienischen Oper überhaupt ausschließlich die Herrschaft sichern wollte, erweckte ihm bald eine heftige Opposition, die bereits offen zum Ausbruch kam, als er Rossini's: Tancred (am 12. Februar 1821) in italienischer Sprache zur Aufführung brachte. In diese Zeit der Gährung trat nun Weber mit seinem „Freischütz", dem die Anti-Spontinianer mit Hoffnung und mit Bangen entgegen sahen. Als Weber nach Berlin kam, um bei der Inscenirung des Freischütz mitzuwirken, bereitete auch Spontini die Aufführung einer neuen Oper, seine „Olympia" vor. Sie ging am 14. Mai mit dem ungeheuersten Pomp in Scene und hatte auch einen fast beispiellosen Erfolg für den Componisten. Jedes Musikstück wurde mit stürmischen Beifallsspenden entgegen genommen und der Componist am Schlusse gerufen und mit Kränzen und Gedichten empfangen. Darnach erschien es fast unmöglich, ihm diesen Triumph streitig zu machen oder auch nur zu verkümmern, und doch that es der „Freischütz", der am 18. Juni zum ersten Mal im Schauspielhause unter Leitung des

Der Freyschütze. Oper.

Kostet	
[illegible] 20#	62..2 –
Copien [illegible]	
1: [illegible] Clavier auszug	10. 18 –
[illegible]	1. 9 –
2: [illegible] Wien	10. 4 –
[illegible]	1. 2 –
[illegible]	18. 18 –
[illegible]	1. 6 –
24: [illegible]	10. 6
[illegible]	1. 6
25: [illegible] Königsberg	10. 6 –
[illegible]	1. 6 –
26: [illegible] Stuttgart	10. 8 –
[illegible]	18 –
[illegible]	1. 12.
[illegible]	18 –
27 [illegible]	12. 16 –
28 [illegible]	12. 10. 8.
29 [illegible]	13. 10 –
30 [illegible]	14. 10. 8.
31 [illegible]	11. 2 –
32 [illegible]	11. 2 –
33 [illegible]	11. 4 –
34/33 [illegible]	11. 4 –

Trägt		
Honorar – Berlin	80 Fr[illegible]	440 –
Clavierauszug	40. [illegible]	220 –
Honorar – Breslau	20 # 7t. 1821	63.18
– Prag	20 # 8t.	63.8
– Carlsruhe	24 #. 9t.	76. 2
– Wien	100 #. 9t. 1821	312.12
– Dresden	60 # 9t.	187.12

Componisten zur Aufführung gelangte. Der Erfolg war nicht nur ein ebenso bedeutender, wie der, der Olympia, sondern er war auch ein nachhaltiger und durchaus andauernder, während schon die dritte Vorstellung der Olympia von dem weniger zahlreich erschienenen Publikum bedeutend kühler aufgenommen wurde. Weber schreibt über den Erfolg der ersten Aufführung seines Freischütz in sein Tagebuch:

„Abends als erste Oper im neuen Schauspielhause: „Der Freischütz", wurde mit dem unglaublichsten Enthusiasmus aufgenommen. Ouvertüre und Volkslied da capo verlangt, überhaupt von 17 Musikstücken 14 lärmend applaudirt. Alles ging aber auch vortrefflich und sang mit Liebe; ich wurde herausgerufen und nahm Mad. Seidler und Mlle. Eunicke mit heraus, da ich der andern nicht habhaft werden konnte. Gedichte und Kränze flogen. ‚Soli deo gloria'."

Ueber den Ertrag der Oper für den Componisten geben wir dessen handschriftliche Aufzeichnungen in seinem Wirthschaftsbuch in treuer Nachbildung als Beilage.

Der ungewöhnliche Erfolg, den der Meister mit diesem Werk errungen hatte, vermochte aber nicht seine Stellung in Dresden für ihn angenehmer zu gestalten. In einem Brief vom 14. August sagt er ausdrücklich: „Uebrigens kann ich den Gedanken nicht los werden, daß mich der König nicht mag! Ich habe keine bestimmten Gründe dazu, aber ein gewisses Gefühl, was es mir mit Gewalt behauptet. Schmiedel erzählte ich es, er überging es aber geflissentlich mir darauf zu antworten und wer weiß, was der Geheimnißkrämer dafür für Gründe hat, es hat mich aber fast doch geärgert. Nun wie Gott will! Ich werde ja sehen, was man hier thun will". Darnach ist es fast zu verwundern, daß Weber nicht ohne Besinnen den, ihm zu dieser Zeit von Cassel aus angebotenen Posten eines Kapellmeisters mit lebenslänglicher

Anstellung, Pension und 2500 Thlr. Gehalt, auch annahm. Weber gab sich damit zufrieden, daß er 300 Thlr. Zulage erhielt, die aber zugleich auch Morlachi bewilligt wurde, und empfahl an seiner Stelle Louis Spohr für den Casseler Posten, der ihn auch erhielt. — Wie wenig man seine Bedeutung in Dresden anzuerkennen gewillt war, geht auch daraus hervor, daß es ihm nicht leicht gemacht wurde, den „Freischütz" in Dresden auf die Bühne zu bringen. Auch die herbsten Kränkungen mußte er wieder ruhig hinnehmen. Am 11. November 1821 war ihm ein Brief von Domenico Barbaja, dem Pächter des Kärntnerthor-Theaters zugegangen, in welchem dieser bat, für die Opernsaison 1822—23 eine Oper zu schreiben. Da leider sein Verhältniß zu Kind, dem Dichter des „Freischütz", gestört war, so befand er sich in der unangenehmen Lage, nach einem andern Textdichter sich umzusehen. Unglücklicherweise machte er in jener Zeit die Bekanntschaft mit Helmine von Chezy, die seit 1817 in Dresden wohnte. Sie war sofort bereit, für ihn einen Operntext zu schreiben und brachte ihm schon nach einigen Tagen mehrere Stoffe, aus denen Weber den zur „Euryanthe" wählte, den die Dichterin nach der „Histoire de Gérard du Nevers et de la belle et vertueuse Euryanthe sa mie" übersetzt hatte. Im Roman schon erscheinen Personen und Vorgänge unglaublich naiv und unwahr, daß man allerdings kaum begreift, wie Weber gerade diesen Stoff wählen konnte, dessen ganze Unwahrscheinlichkeit bei der scenischen Darstellung noch lebendiger zu Tage treten mußte. Man kann nur annehmen, daß ihn das romantische Colorit, das er trug, bestach und ihm die handgreiflichen Mängel verdeckte. Die Ungeheuerlichkeiten des Stoffs imponirten ihm vielleicht deshalb gerade, weil sie ihm, nach seiner Meinung, Gelegenheit gaben, jenen Vorwurf, der ihm in Folge der Behandlung seines „Freischütz" gemacht worden war, daß er nur Singspiele

schreiben könne, nicht aber auch eine große Oper, zu widerlegen. Während Helmine von Chezy die Arbeit begann, brachte Weber die Angelegenheit mit Barbaja ins Reine.

Hierzu mußte er die Erlaubniß des Königs einholen und als er in Folge dessen bei Graf Einsiedel das darauf bezügliche Gesuch mündlich anbrachte, erklärte er zugleich, daß er gern den Antrag Barbajas zurückweisen würde, wenn sein König die Vollendung der, für Dresden und zur Huldigung für den Monarchen begonnene Oper wünschen sollte. Auch darauf erhielt Weber den, ihn tief kränkenden Bescheid: „Man müsse von Bestellung einer Oper bei ihm absehen, da sein „Freischütz" in Vorbereitung, dessen Erfolg noch abzuwarten sei, und es unpassend erscheine, zwei kostspielige Opern von demselben Componisten kurz hinter einander auszustatten." Die ungeheure Aufregung, in die ihn dieser unverhoffte Bescheid versetzte, wirkte wieder sehr nachtheilig auf seinen, ohnehin schon erschütterten Gesundheitszustand, der sich immer bedenklicher gestaltete.

Auch beim Publikum fanden seine Bestrebungen nicht die entsprechende Unterstützung. Den, von ihm eingerichteten Abonnement-Concerten nach Art der Leipziger Gewandhausconcerte, wurde nicht die Theilnahme entgegengebracht, die er zu erwarten berechtigt war. Dagegen hatte „Der Freischütz" bei seiner, am 26. Januar 1822 erfolgten Aufführung außerordentlichen Erfolg.

Am 10. Februar 1822 reiste er nach Wien, hauptsächlich um das Sängerpersonal und auch das Publikum etwas genauer zu studiren. Am 17. traf er dort ein und hörte am 18. seinen „Freischütz", der entsetzlich verstümmelt unter Weigl's Leitung gegeben wurde. Wilhelmine Schröder bestimmte ihn, daß er den Freischütz zu ihrem Benefiz dirigirte; zu diesem Zwecke that er alles Mögliche, um sein Werk einigermaßen wieder zurecht zu rücken, was ihm nur in Bezug auf Einzelnes gelang; er hatte

wenigstens die Kugeln und den Teufel genehmigt erhalten, die von der Censur auch gestrichen waren. Ein von ihm am 19. März gegebenes Concert brachte ihm weder große Ehren noch äußern Vortheil.

Am 26. März traf er wieder in Dresden ein, bis zum Tode ermüdet und so war es ihm ein Hochgenuß, daß er am 15. Mai wieder in seinem geliebten Hosterwitz einziehen konnte. Hier beschäftigte ihn nun ernstlich die Composition der „Euryanthe". Im September ging die Familie wieder nach Dresden zurück, wo ihn seine dienstlichen Geschäfte verhinderten an der neuen Oper zu arbeiten. Erst in den ersten Wochen des neuen Jahres war es ihm vergönnt sich damit zu beschäftigen.

Durch ihn veranlaßt, war die vortreffliche Sängerin Wilhelmine Schröder in Dresden engagirt worden und mit ihr brachte er Beethovens „Fidelio" am 29. April 1823 in vortrefflicher Weise zur Aufführung.

Erst in Hosterwitz wo er wieder den Sommer zubrachte, konnte er sich ernstlicher der „Euryanthe" widmen. Am 29. August beendete er die Partitur ohne die Ouvertüre.

Vorher noch war ihm wieder ein rechter Verdruß bereitet worden. Auf seine Vorstellungen sollte eine neue Musikdirectorstelle eingerichtet werden und er hatte dazu seinen Freund und Mitschüler bei Vogler, Gänsbacher vorgeschlagen. Da erschien am 21. August Heinrich Marschner und theilte ihm mit, daß er so gut wie bestimmt zum Musikdirector ernannt sei. „Da sieht man" schrieb Weber in sein Tagebuch, „was ich hier gelte! Die schöne Hoffnung für Gänsbacher ist zerstört, sowie alles Gute, was ich für den Dienst vorschlage, immer unberücksichtigt bleibt und mein Wirken hier reines Tagelöhnerwerk ist!" Diesmal hatte sich übrigens Marschner getäuscht; seine Anstellung war jetzt wenigstens noch nicht so gut wie sicher; denn als man

wirklich Ernst machte einen neuen Musikdirector anzustellen, entschloß man sich auf Weber's Rath Gänsbacher zu wählen, und erst als dieser ablehnen mußte, weil er für Wien engagirt war, fiel die Wahl auf Marschner.

Am 16. Septbr. 1823 verließ Weber, in Begleitung seines Schülers Julius Benedikt Dresden und ging nach Wien, wo er seine „Euryanthe" einstudiren und dirigiren sollte. Wieder machte er alle die Kämpfe durch, die mit einem solchen Unternehmen immer verknüpft sind und die für ihn, bei seinem ohnehin geschwächten Gesundheitszustande doppelt verhängnißvoll wurden.

In Wien stand gerade damals die italienische Oper in Flor, so daß Weber selbst sich in gewissem Grade davon angezogen fühlte; zwar hatte auch sein „Freischütz" außergewöhnlichen Erfolg errungen; aber Euryanthe war eben nach andern Prinzipien entstanden und Weber fühlte, daß es größere Schwierigkeiten bereiten würde, dieser Oper hier einen ähnlichen Erfolg zu sichern. Es war ihm deshalb eine besondere Beruhigung, daß er in kurzer Zeit auch hier energische Freunde fand, die sich seiner annahmen. An der sogenannten „Ludlamshöhle", dem Versammlungsort der Literaten, Künstler u. s. w. in Wien, wo sie den höhern Blödsinn statutenmäßig betrieben, gewann er bald eine mächtigste Stütze seines Unternehmens.

Besondere Genugthuung gewährte es ihm, daß ihn Beethoven so freundlich empfing. Der große Meister hatte sich bereits mit dem „Freischütz" eingehender beschäftigt und sich durchaus anerkennend darüber ausgesprochen: „Das sonst weiche Mannel", sagte er, „ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muß der Weber Opern schreiben; gerade Opern, eine über die andere, und ohne viel daran zu knaupeln! Der Caspar, das Unthier, steht da wie ein Haus. Ueberall wo der Teufel die Tatzen reinstreckt, da fühlt man sie auch!"

Am 5. Octbr. fuhr Weber mit Haslinger und Benedikt zu Beethoven, der ihn sofort erkannte und mit den Worten in die Arme schloß: „da bist du ja, du Kerl! du bist ein Teufelskerl! Grüß dich Gott!“ und in herzlichster Weise unterhielten sich beide Meister so gut, als eben die Taubheit Beethovens zuließ und als sich Weber verabschiedete, küßte Beethoven Weber mehrmals und entließ ihn mit den Worten: „Glück auf zur neuen Oper! Wenn ich kann, so komm ich zur ersten Aufführung.“

Am 25. October wurde die „Euryanthe“ zum ersten Mal unter Direction Webers gegeben und zwar mit glänzendem Erfolge. Henriette Sonntag sang die Euryanthe, Frau Grünbaum die Eglantine, Haitzinger den Adolar und Forti den Lysiart. Wol regte sich auch die Opposition und einzelne Längen wirkten im Allgemeinen abspannend, aber die Solosätze und vor allem die Männerchöre, die mehrmals wiederholt werden mußten, entschieden das Geschick der Oper zu Webers Gunsten, wenn auch der Erfolg nicht entfernt an den des Freischütz heranreichte. Das zeigten schon die nächsten Vorstellungen: die zweite und dritte dirigirte Weber noch selber unter lebhafter Theilnahme des Publikums, die sich dann aber so verminderte, daß die achte schon vor halb leerem Hause stattfand.

Auch in andern Städten, in denen das Werk zu jener Zeit aufgeführt wurde, erging es ihm ähnlich; in einzelnen, wie in Frankfurt a/M., Prag, Cassel, blieb die Oper fast ohne Erfolg. Das bedrückte natürlich den Meister allmälig sehr und in Dresden, wohin er am 10. November zurückkehrte, fand er wieder so viel zu thun, daß er seine schöpferische Thätigkeit über Jahr und Tag mußte ganz ruhen lassen.

Hier wurde er diesmal in der freundlichsten Weise empfangen; das Theaterpersonal überraschte ihn mit einer sinnig arrangirten Festlichkeit und „Euryanthe“, die hier zum ersten Mal am

31. März 1825 in Scene ging, fand ein enthusiastisch Beifall jauchzendes Publikum.

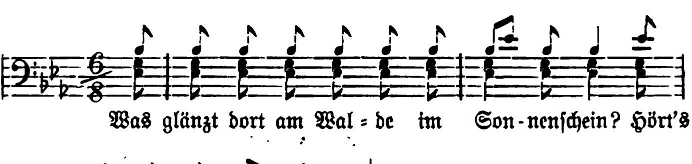
Die vom Grafen Brühl sofort in Angriff genommene Inscenirung der Oper in Berlin, wußte Spontini zu hintertreiben, so daß sie hier erst am 23. December 1825 zum ersten Male, ebenfalls unter Weber's Direction gegeben werden konnte; auch hier hatte die Oper durchaus nicht den erwarteten Erfolg, schon bei der fünften Vorstellung war das Haus fast leer.
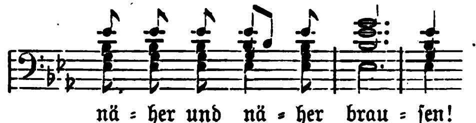
Mehr wol als alles Andere drückte den Meister diese Theilnahmlosigkeit des Publikums, gegen das von ihm mit so heiligem Ernst ausgeführte Werk; und da er immer lebhafter fühlte, daß seines Lebens Faden hastig sich abspann, erfüllte ihn die Sorge um das Geschick der geliebten Gattin und seiner beiden Knaben mit Angst und Trauer. Große Freude bereitete es ihm daher, als er von Paris ebenso wie von London Auftrag erhielt, Opern zu schreiben und sie dort zu dirigiren, wodurch ihm ein reicher Ertrag gesichert war. Er entschied sich für London, und verpflichtete sich gegen den Pächter des Theaters — Charles Kemble — die Oper „Oberon“ zu schreiben und sie wie „Freischütz“, „Preziosa“ u. A. in London zu dirigiren.

Siebentes Kapitel.

Die monumentalen Werke.

Während eines Besuches, den Weber dem Herzog von Gotha in seinem Schlosse Tonna (Gräfentonna) machte (12. Sept. 1814), componirte er jene beiden Lieder für Männerstimmen, welche hauptsächlich die ganze Gattung in eine neue Richtung drängen sollten: „Lützows wilde Jagd“ und das „Schwertlied“. Wir konnten schon erwähnen, daß Weber's Melodie mehr instrumentaler als vocaler Natur ist, daß sie die Accente der Wörter, die Sprachmelodie wenig berücksichtigt. Mit diesen beiden Liedern schlägt er einen neuen Weg der melodischen Gestaltung ein; er beobachtet die Accente ziemlich scharf, aber ohne sie zu einer selbständigern Vocalmelodie zu steigern; sie werden auch hier nur accordisch, mehr instrumental dargestellt. „Lützows wilde Jagd“ ist im Grunde wie für Hörner gedacht:





in diese, ganz auf Klang und Technik der Hörner berechneten Accorde, sprechen die Sänger gewissermaßen die Worte mit ziemlich scharfer Accentuation hinein; in ähnlicher Weise ist auch das „Schwertlied" declamirt. Damit aber hatte Weber die Gesangsweise geschaffen, die diesen Liedern ihre ungeheure Verbreitung sicherte und die sich bald im ganzen Männergesange einbürgerte. Sie entsprach aber auch vollständig jenem neuen Geist patriotischer Gesinnung, der in Deutschland in den Freiheitskriegen wachgerufen worden war, als Ernst Moritz Arndt — Max von Schenkendorf — Friedrich Rückert und Theodor Körner ihre begeisternden Lieder sangen. Durch den Zauber der accordischen Wirkung wußte Weber eine gewisse träumerische Innigkeit des alten Volksliedes zu erreichen und durch seine Accentuation das sittliche Pathos thatendurstiger Begeisterung. Ganz in ähnlicher Weise ist ein drittes Lied von Körner gesungen: „Männer und Buben", aber es konnte nicht die Bedeutung jener beiden gewinnen, weil ihm der Klangzauber fehlt; es ist mehr trocken oder im Bänkelsängerton declamirt. Höher steht nach dieser Seite das vierte: „Frisch auf mit raschem Flug" (1814, 20. Octbr.) ohne jene beiden erst genannten zu erreichen. Dagegen wirkt wieder das: „Gebet vor der Schlacht": „Hör' uns Allmächtiger" sowol durch seine melodische Gewalt wie durch seinen Harmoniereichthum, außerordentlich eindringlich. Drei andere Lieder aus Körners: „Leyer und Schwert" schrieb unser Meister wieder in anderer Weise, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung und er versuchte zugleich den Inhalt etwas näher instrumental zu erweitern. Das eine: „Vater ich rufe dich!" ist mehr declamatorisch gehalten; er selber protestirt dagegen, daß die Begleitungspassagen, die hier leicht vermuthete Tonmalerei beabsichtigen. Er schreibt an Rochlitz unterm 14. März 1815

aus Prag: „nur wünschte ich, daß Sie in dem Gebet während der Schlacht in der Clavier-Begleitung nicht etwa ein Schlachtgemälde sehen sollten; nein, das Mahlen liebe ich nicht; aber die wogende Empfindung in der Seele des Betenden während der Schlacht, in dem er in einzelnen betenden, andächtigen langen Accenten zu Gott mit gepreßter Seele ruft — die wollte ich schildern." Das zweite Lied: „Abschied vom Leben: Die Wunde brennt" trifft Situation und Stimmung ungleich weniger als jenes. Der Mittelsatz: „Viel goldne Bilder sah ich um mich schweben," ist doch wol für einen Sterbenden zu heißblütig, leben- und glückathmend gesungen." Volksthümlich anmuthend ist dagegen das letzte: Trost: „Herz laß dich nicht zerspalten" gehalten; der Wechsel zwischen Dur und Moll charakterisirt die Stimmung ganz vortrefflich.

Eigenthümlichen Ausdruck gewann diese ganze Richtung der Zeit auch in der Catate: „Kampf und Sieg" die Weber zur Feier der Schlacht bei Belle Alliance schrieb. Als er (1815) während seines Urlaubs in München verweilte, traf dort die Nachricht vom Siege bei Waterloo ein, welcher der Napoleonischen Herrschaft zum zweiten Mal ein Ende machte, und unter dem allgemeinen Jubel, der deshalb überall hervorbrach, faßte Weber den Entschluß, eine Cantate zur Feier dieses großen Ereignisses zu componiren. Während des Dankgottesdienstes in der Michaeliskirche, dem er beiwohnte, durchdachte er den Plan zu dieser Siegescantate und der Schauspieler und Dichter Wohlbrück, dem er beim Ausgang aus der Kirche Mittheilung davon machte, erbot sich sofort den Text zu schreiben. Erst am 2. August kam er damit zu Ende und in München noch begann Weber mit der Composition, aber bald mußte er sie unterbrechen und so kam er erst in Prag dazu sie (im Decbr.) zu vollenden. Das Werk wurde hier am 22. Decbr. 1815 und wie erwähnt am 18. und

23. Juni 1816 in Berlin aufgeführt. Weber hat sich selber über seine Ansichten bei der Composition ausgesprochen und wir geben diese in der Hauptsache, weil dadurch ein helles Licht auf seine Weise der Produktion überhaupt geworfen wird:

„Als ich in den letzten Tagen des Juli 1815 zu München mit Wohlbrück den Entschluß faßte, obige Cantate zu schreiben, so waren wir Beide so erglüht und erfüllt von den großen Weltereignissen der letzten Zeit, daß wir glaubten, diesen Stufengang der seltensten, wechselndsten Gefühle, als die gewiß damals allgemein herrschenden in künftiger Zeit dem Hörer wieder vor die Seele zu führen, ihn gleichsam jene vergangene Epoche in gedrängtem Ueberblicke nochmals durchleben lassen zu können.

Daß diese Ansicht eine in Manchem von dem gewöhnlichen Kantaten-Zuschnitte abweichende Form geben mußte, war natürlich, und es war blos das Schwierige der Aufgabe, daß jenes uns vor Augen schwebende Bild auch ebenso klar dem unbefangenen Hörer, der, durch nichts als den Titel aufmerksam gemacht, den Saal betritt, dargestellt werde.

Eine mehr als gewöhnliche Annäherung an das Dramatische, war das Erste, was sich als Hinderniß dem Componisten in den Weg warf, obwohl eben diese Annäherung — die bei der Verbindung der durch vorgehende Thatsachen erweckten und sogleich ausgesprochenen Gefühle unvermeidlich geworden war — der Sache wahres Leben einhauchen mußte, und nur die Schwierigkeit, die auf kontrastirenden und sich selbst in den Gefühlen widerstreben- Theile, ohne das theatralische Hülfsmittel des Auges, deutlich gesondert zu vereinigen, schien ihm die größte.

In wie weit ich dies erreichte, muß der Erfolg und das Urtheil der Kenner einst bezeichnen.

Um dem raschen Fortschreiten keinen Einhalt zu thun, wurde aller Schmuck einzelner ausgeführter Gesangstücke, wie in andern

Kantaten, als Arien u. s. w. verschmäht, und als störend verworfen. Ehe ich an die Ausführung des Einzelnen ging, entwarf ich mir den großen Plan des Tongemäldes durch Bestimmung seiner Hauptfarben in deren einzelnen Theilen; nämlich: ich schrieb mir genau die Folge der Tonarten vor, von deren aufeinander folgenden Wirkung ich mir Erfolg versprach, ich wog streng den Gebrauch der Instrumentation ab, zumal da ich mir zugleich die Grenze eines gewöhnlichen, stark besetzten Orchesters vorgeschrieben hatte, theils, um es allgemein leichter ausführbar zu machen, theils, um nicht durch einen, mir der edlen Kunst unwürdig scheinenden Aufwand kleinlicher Hülfs- und Knallmittel, ihrer alleinigen Kraft zu wenig zutrauen wollend zu scheinen, zumal da ich nicht das Kanonen- und Kartätschenfeuer, noch das Geheul der Sterbenden schildern wollte. —

Die Gefühle der menschlichen Natur bei einer so großen Begebenheit, durch Melodien, die, als jeder Nation rein angehörig, in aller Mund und Ohren sind, die einzelnen Völker so treffend und schnell verständlich als möglich zu bezeichnen, war nächstdem mein Haupt-Augenmerk.

Ich gehe nun zu dem Detail über, dessen Zergliederung alles oben Gesagte in gehöriges Licht stellen wird.

Euch, meine Freunde, die Ihr mich kennt, ist wohl die Bemerkung überflüssig, daß, wenn ich öfters die Worte: groß, edel u. s. w. bei Bezeichnung meiner Melodien brauche, ich damit nur den Willen, sie so zu geben andeuten wollte. Gott sei Dank, noch stehe ich hoffentlich im Vorwärtsschreiten, denn noch vor Kurzem habe ich an einem Gemüthsmesser in der musikalischen Zeitung (der Aufsatz über die Unzufriedenheit des Künstlers Nr. 35, 1815) gefunden, daß ich noch in gehörig vollkommenem Maße unzufrieden mit mir bin."

Der Geist der musikalischen Einleitung ist (D moll) — (und außer dem Quintett, blos 4 Hörner, Fagott und Pauken) abgerissen — stürmisch — klagend — auffahrend, in einzelnen Accenten; erhebt sich gegen das Ende zu hoher Kraft und verschwindet wieder gleichsam in unwillig verschlossenes Pochen. Sie enthält auch Vorgefühl und Ahnungen der Dinge, die da künftig kommen müssen (z. B. die Stelle „nun enger und enger umdrängt der Dränger"), worauf der volle Chor (D moll) „reißt wieder sich die Zwietracht los" eintritt, in voriger Stimmung erhalten.

Beruhigend spricht dann der Glaube (B dur mit Clarinett- und Fagott-Melodie) als Baß-Recitativ: „Völker, verzaget nicht" daran schließt sich das Terzett (von Discant, Tenor und Baß, G dur) „Brüderlich Hand in Hand" mit obligaten Violoncellen. Ein stürmisch eintretendes Ritorell, das immer langsamer und gesammelter kräftig wird, leitet den Kriegerchor (C dur) ein.

Bei den Worten: „Horch! das war Freundes Jubelklang" ist gleichsam im Vorbeifluge der Oesterreichische Grenadier-Marsch eingeflochten, und mächtig und kräftig schließt der Chor mit den Worten: „die Hyder in den Staub gedrückt — in den Staub" — NB. ohne Trompeten und Pauken.

Nun kommen zwei dumpfe Paukenwirbel auf dem Ton E, dann ein übermüthiger Marsch des Feindes aus A dur, von Piccoli, Oboi, Corni und Fagotti, kreischend instrumentirt vorgetragen, dessen bekannten Rhythmus $^6/_8$ vorher eine Trommel durch acht Takte angiebt. In diesen Marsch nun das Gebet der Krieger zu verweben, war die Aufgabe, welche ich so zu lösen glaubte, daß ich das Gebet in langen Accenten, und anders musikalisch fallenden Einschnitten, an die des Marsches, als von einander unabhängig, und jedes für sich beständig machte.

Der Marsch verliert sich, und näher rücken nun die unheimlichen Vorboten von etwas Unheilgebährenden in einzelnen Signalen, bis endlich (D moll) die Schlacht hereinbricht, und bis zu einem gewissen Ersterben forttobt, worauf das übermüthige: ah, ça ira (D dur) mit blasenden Instrumenten frech eintritt. Dazwischen der Ausruf der Krieger: „Der Feinde Spott?“ nach welchem das ganze Orchester das ça ira ergreifend mit höllischem Jubel in gemeiner Trompeten-Freude endet.

Pause. — Dann einzelne Horn-Stöße in Es und hoch B, wozu ich die acht preußischen Jäger-Signale: als „Feind entdeckt, Avantgarde vor — Masse formirt — Angriff ꝛc.“ benutzt habe; dazu die Krieger blos declamirend beinah' — „Ha, welch ein Klang ꝛc.“ die Singstimmen allein, und die Melodie aus meiner Composition von Lützows wilde Jagd, von Körner gewählt, bei den Worten: O, Himmelsluft in Todesdrang, das ist Freundes muthiger Schlachtgesang.“ Jetzt stürzt (in Es dur und zum ersten Mal mit 3 Posaunen) die erneuerte Schlacht herein. Kaum haben die Krieger die ersten vier Zeilen: „Der Kampf erneut“ gesungen, so tritt das freche, sich Sieger wähnende ça ira wieder ein, wird aber augenblicklich von den, auf es einstürzenden Accorden des ganzen übrigen Orchesters erdrückt, in immer kürzern Abschnitten bis es endlich ganz erliegt, und die Musik fort modulirt in seltsamen Weisen, daß der Zuhörer nirgends das Unbestimmte festhalten kann, bis endlich in E dur mit dem Schlage der, zum ersten Male eintretenden türkischen Musik das „Hurrah!“ fürchterlich erklingt, nach den Worten: „Jetzt an den zersprengten flüchtigen Troß den letzten Hauch von Mann und Roß“ sich wiederholt und endlich alle Blasinstrumente, Trompeten und Posaunen das erhabene „God save the King“ anstimmen, während das Saiten-Orchester, Trommel ꝛc. die Schlacht fortraset und endlich verlöscht.

Die Rhythmen und Instrumental-Figuren verbinden sich hier so seltsam, daß der unmittelbare Uebergang vom raschen C-Takte zum $^3/_4$ unmerklich ist, da im letzten die Viertel dasselbe Gewicht bekommen, was vorher ein ganzer Takt hatte, und die Zweiunddreißigstel-Noten so geschwind wie die vorigen Achtel sind.

So glaubte ich, die wahre Größe eines edeln deutschen und englischen Volkes im Gefühle des Sieges, der die Seele dankend zuerst zum Himmel emporreißt. — im Gegensatze zu der teuflisch frechen Freude des Feindes wahrhaft bezeichnet zu haben.

In (C dur, drei Violoncell's und Posaunen) feierlich einfachen Accorden tritt nun der Glaube auf im Recitativ: „Söhne des Ruhms“, bis er mit den Worten schließt: „preisen Euch als des Jahrhunderts Glanz“. — Nun nimmt der Diskant die Worte auf: „wo ewiger Friede ist“ — der Tenor: „wo keine Thräne fließt“ — der Baß: „sich jede Wunde schließt.“ Alle drei: „dort! in der Unsterblichkeit ꝛc.“ mit Recitativ, Schluß zu Dreien, bei: — „lohnt Euch der Kranz“.

Dann singt der volle Chor unisono in F dur: „das Wort des Herrn ist Felsengrund“.

Hierauf eine einfach edle Melodie von Clarinett und Fagott, die dann drei Solostimmen auffassen: „wo auch nur zwei im festen Bunde“.

Nun Ritornell voll frischen Muthes in D moll, und die Worte: „die Ihr des Unterdrückers Macht“ bis „Preist, Völker Gottes Namen“ als Diskant-Recitativ behandelt.
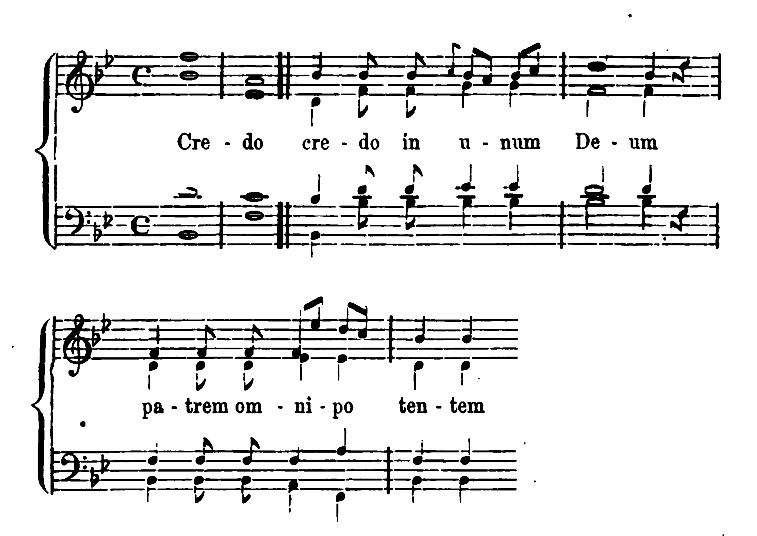
Hierauf der volle Chor ohne Instrumente, mit einer choralähnlichen Melodie, zu den Worten: „Herr Gott, dich loben wir“, die später das Fugenthema wird und stets mit dem ganzen Schlusse verwebt ist. Dann die gesammte Pracht des Orchesters in D dur und nun jubelnd, aber ehrfurchtsvoll: „Herr Gott, dich loben wir“. Die übrigen Worte, betend behandelt, mit

schmeichelnder Violin-Melodie begleitet: „gieb und erhalte den Frieden der Welt ꝛc.“ von vier Singstimmen vorgetragen, bis endlich die Fuge hereinbricht, deren Thema, nach mancherlei Gestaltungen zuletzt mit dem Gesange der vier Solostimmen zu: „Gieb und erhalte den Frieden der Welt“ sich vereint und in Jubel und Dank schließt.“

Der Meister erscheint hier ganz als Schüler Voglers, und zugleich als der erste geniale Vertreter jenes neuen Standpunkts, den wir bereits andeuteten, von welchem aus nicht mehr die Gestaltung eines idealen Inhaltes in plastischen, sich selbst in höchster Deutlichkeit aussprechenden Formen versucht wird, sondern die möglichst treue Illustration mehr äußerer Vorgänge oder eines fertigen Programms. Er geht hier einem solchen mit großer Treue nach, aber noch entdecken wir kaum auch einen Zug seiner eignen Individualität zu deren Entfaltung allerdings auch der Text wenig Veranlassung giebt.

Daß Weber von diesem Standpunkt aus auch den Meßtext behandelte, geschah wol weniger aus innerm Drange, als vielmehr veranlaßt durch seine Dresdner Stellung. Die beiden Messen, in Es dur und in G dur, welche er in den Jahren 1818 und 1819 componirte, erscheinen daher mehr wie Gelegenheitscompositionen, weniger wie Werke, die aus innerm Drange hervorgingen. Die Messe in Es dur ist weiter ausgeführt, aber sie entspricht sonst in Empfindung und Verarbeitung durchaus der, in G dur, von welcher wir zwei Sätze in der Notenbeilage mittheilen. Sie sind unstreitig die bedeutendsten der ganzen Messe, und auch sie geben den Beweis, daß der Meister nur ganz obenhin von seinem Gegenstande ergriffen ist. Er huldigt der mehr realistischen Weise, die namentlich durch Joseph Haydn auch in Deutschland bei der katholischen Kirchenmusik allgemeinen Eingang gefunden

hatte; aber Weber thut es mit den noblern, edlern Mittel seines, durch die Romantik bestimmten Stils. Das Bewußtsein der Nähe Gottes hat diesem indeß keine ernstere Richtung aufgenöthigt und auch die wunderbaren Geheimnisse des Wortes Gottes veranlassen den Meister nicht zu einem tiefern Erfassen seiner Aufgabe. Im „Sanctus“ ist er vorwiegend bemüht, Pracht und Glanz zu entfalten, während das Benedictus fast sentimental weich wird. Das „Credo“ aber declamirt er einfach, wie seine Lieder:



und dieser Satz, dem die Messencomponisten sonst meist immer die größte Sorgfalt zuwenden, beweist am meisten, wie nur obenhin angeregt unser Meister von solchen Aufgaben erscheint.

Der neue Vocalstil, den Weber auf diesem Wege gewonnen hatte, konnte selbstverständlich nicht ohne Einfluß auf seine Instrumentalwerke bleiben. Dieser zeigt sich namentlich zunächst in den Sonaten, die er nachdem in dieser Zeit schrieb — (Op. 39

in Asdur 1816 und Op. 49 in Dmoll.) Beide entsprechen ebenso wenig wie die früher erwähnten allen Anforderungen, welche man an die Form ihrer eigensten Idee nach stellen muß, allein die ausdrucksvollere Melodik, die in ihnen vorherrscht, giebt ihnen doch einen tiefern Gehalt. Auch der erste Satz der Asdur-Sonate erhebt sich nur durch den größern Ernst, mit dem Melodien und Figurenwerk eingeführt sind, über den Standpunkt der bloßen Lust am sinnigen Spiel mit Klängen und Harmonien. Der nächste Satz variirt und paraphrasirt eine reizend klingende Romanze. Mit dem ganzen Glanz des reichentwickelnden Klangvermögens und der brillantesten Technik des Instruments sind dann der dritte Satz (Menuetto capriccio) und der letzte (Moderato e molto grazioso) ausgestattet.

Der erste Satz der Dmoll-Sonate (Op. 49) hat nicht nur gewichtigere Motive noch, als der erste, der vorher genannten, sondern die ganze Construction des Satzes entspricht auch mehr der ursprünglichen Form, das aber beeinträchtigt seine Wirkung; diese ist weniger glanzvoll als bei der vorhergehend betrachteten. Das Andante entspricht ganz dem der As-dur Sonate und das Presto gehört zu den brillantesten Claviersätzen, welche überhaupt geschrieben wurden. Eine ganze Reihe feiner Züge beweisen, daß der Meister immer mehr seines Materials Herr wird, und daß er immer höher sich über das bloße sinnige Spiel mit Klängen und Klangeffecten erhebt. Davon giebt auch das „Grand Duo concertant pour Pianoforte et Clarinetto“ (1816, Op. 48) laut redend Zeugniß. Noch mehr gilt dies von dem Rondo brillante per il Pianoforte (Op. 62) 1819 (am 29. Juni in Hosterwitz), das, obgleich ein Virtuosenstück, doch in seiner festen Construction einen idealen Inhalt darlegt.

Ganz besondern Werth gewinnt nach dieser Seite das als

„Aufforderung zum Tanz" bezeichnete Clavierstück, das eine beispiellose Popularität erreichte, und heute noch nichts von seinem unwiderstehlichen Reiz verloren hat. Wie Jähns*) angiebt, hatte auch dies prächtige Tonstück ein Programm, das Weber seiner Caroline, welcher das Werk gewidmet ist, mittheilte, als er es ihr zum ersten Male vorspielte. Nach deren Angabe ist es folgendes: Introduction: Erste Annäherung des Tänzers (Tact 1—5), dem eine ausweichende Erwiderung der Dame wird (5—9). Seine dringender gestellte Anforderung (9—13, der kurze Vorschlag c und der lange as[1] sind hier sehr bedeutsam). Ihr nunmehriges Eingehen auf seinen Wunsch (13—16). Nun reden sie eingehender: Er beginnt (17—19), sie antwortet (19—21), er mit erhöhtem Ausdruck (21—23), sie wärmer zustimmend (23—25). Jetzt gilts dem Tanz! Seine directe Ansprache bezüglich darauf (25—27), ihre Antwort (27—29), ihr Zusammentreten (29—31), ihr Antreten; Erwartung des Beginns des Tanzes (31—35). Der Tanz — Schluß: sein Dank, ihre Erwiderung, ihr Zurücktreten — Stille". Sinnlich reizvollere, und doch inhaltreiche Tanzweisen, sind wol noch niemals wie hier zu einem entzückenderen Kranz zusammengewunden worden. Und Lebens- und Liebeslust haben wol noch selten einen so hinreißenden Ausdruck im Tanz gefunden wie hier. Das aber macht das Tonstück zu einem Meisterwerk ersten Ranges, die Tanzform ist damit in die Reihe der höchsten Kunstformen erhoben.

Das prachtvollste Seitenstück dazu bildet die Polonaise in Edur (Polacca brillante, 1819 am 25. Aug. in Hosterwitz). Sie schimmert und glitzert im höchsten Glanze, den selbst das sinnigere Trio nicht einen Augenblick verliert, und doch fehlt auch

---

*) Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniß. Berlin 1871. S. 284.

nirgend jener ernste Untergrund, der diesem Glanz erst die rechte Bedeutung giebt, ihn nicht als bloßen Flimmer und Flitter erscheinen läßt. Höher aber als diese Clavierstücke steht noch das Concertstück für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters (Op. 79, 1821 am 18. Juni in Berlin). Daß auch diesem wieder eine Art Programm zu Grunde liegt, deutet Weber selbst an; er schreibt darüber an Rochlitz: „ich habe jetzt ein Clavier-Concert in F moll im Plan. Da aber die Moll-Concerte ohne bestimmt erweckende Idee beim Publikum selten wirken, so hat sich so ganz seltsam in mir unwillkührlich dem Ganzen eine Art Geschichte untergeschoben, nach deren Fäden die Stücke sich reihen und ihren Charakter erhalten und zwar so detaillirt und gleichsam dramatisch, daß ich mich genöthigt sehen werde, ihnen folgende Titel zu geben: Allo, Trennung; Adagio, Klage; Finale höchster Schmerz, Trost, Wiedersehen, Jubel. — Da ich alle betitelten Tonbilder sehr hasse, so wird es mir höllisch sauer, mich selbst an diese Idee zu gewöhnen, und doch drängt sie sich mir unwiderstehlich immer wieder auf und will mich von ihrer Wirksamkeit überzeugen." Das Programm ist durch seinen Schüler Benedikt erhalten worden. Der Sohn Max Maria erzählt darüber*).

„Er (Weber) brachte die noch fast nassen Notenblätter heiter der, eben von einem Unwohlsein genesenen Caroline, bei der sich Benedikt befand, setzte sich an's Clavier und spielte den Beiden das Concertstück von Anfang bis zu Ende mit großem Feuer vor, indem er den Vortrag mit lauter Stimme in folgenden Worten commentirte:"

„Die Burgfrau sitzt auf dem Söller — Sie schaut wehmüthig in die weite Ferne hinaus — Der Ritter ist seit Jahren

*) In dem angeführten Werk Bd. II, 311.

im heiligen Lande. — Wird sie ihn wiedersehen? — Viele blutige Schlachten sind geschlagen. — Keine Botschaft von ihm, der ihr Alles ist. — Vergebens ihr Flehen zu Gott, vergebens ihre Sehnsucht nach dem hohen Herrn. — Endlich ergreift sie ein entsetzliches Gesicht. — Er liegt auf dem Schlachtfelde — verlassen von den Seinen — das Herzblut aus der Wunde rinnend. — Ach könnte ich ihm zur Seite sein — und wenigstens mit ihm sterben! — Sie sinkt bewußtlos und erschöpft hin! — Horch! was klingt dort in der Ferne?! — Was glänzt dort am Walde im Sonnenschein? — Was kommt näher und näher? — Die stattlichen Ritter und Knappen, alle mit dem Kreuzeszeichen — und wehende Fahnen — und Volksjubel — und dort — er ist's! — und nun in seine Arme stürzend. — Welch' ein Wogen der Liebe — welch' endloses unbeschreibliches Glück. — Wie rauscht und weht es mit Wonne aus den Zweigen und Wellen — mit tausend Stimmen den Triumph treuer Minne verkündigen."

„Den Beiden", fährt der Sohn fort, „ist die Stunde, wo sie der Meister ins Innerste seines Schaffens blicken ließ, unvergeßlich geblieben. Weber aber hat die Wortbilder zu seiner Tonmalerei nicht als Programm zum Concertstück F moll drucken lassen, sondern sie nur mit freundlichem Kopfnicken bestätigt, als Benedikt ihm das zeigte, was er aus der Erinnerung am selben Morgen noch niedergeschrieben."

Mit diesen Clavierwerken hatte die neue Entwickelung des Clavierstils einen Höhepunkt erreicht. Während diese bisher von dem Bestreben geleitet wurde, durch das eigenthümliche Klangwesen des Instruments die Instrumentalformen um und neu zu gestalten, treten jetzt Klangwesen und Technik entschiedener in den Vordergrund, sie werden gewissermaßen Selbstzweck. Es ist an andern Orten vom Verfasser nachgewiesen worden, daß die Instrumentalformen in den Vocalformen wurzeln und
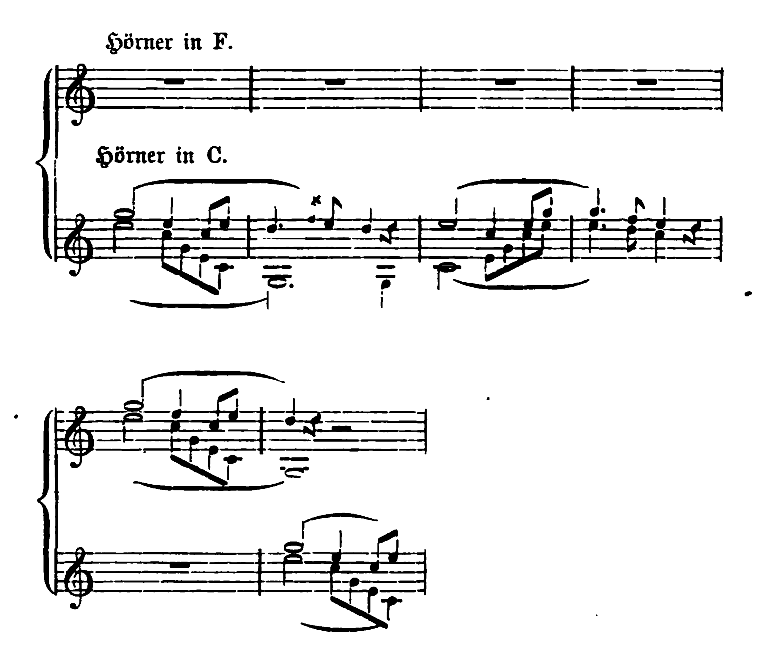
daß diese nach ewigen, größtentheils außerhalb des Materials liegenden künstlerischen Gesetzen construirt werden. Indem dann die Instrumentalisten sich dieser Vocalformen bemächtigten um sie zunächst auf Instrumente zu übertragen und dann für diese zu bearbeiten, unter Berücksichtigung der besondern Technik und des abweichenden Klangvermögens der einzelnen Instrumente, entstanden die selbständigen Instrumentalformen, deren weitere Entwicklung immer durch die Verbesserung des Klangwesens und der Technik beeinflußt wurde, ohne daß diese die Formen zersetzend wirkte. Wir konnten schon an den ersten Claviercompositionen Webers nachweisen, daß er diesen Standpunkt allmälig aufgiebt, daß ihm nicht mehr daran liegt, die Formen durch das neugewonnene Klangwesen zu erneuern, sondern vielmehr dieses selber zur unmittelbarsten und höchsten Wirkung zu bringen. Wir sahen, wie er sich dazu der einfachsten Formen des Liedes, der Variationen, des Tanzes u. s. w. bedient und diese selbst meist nur in ihren Umrissen noch festhält. Bei der, in dieser Weise versuchten Darstellung der größern und breitern Formen ist er dann bereits genöthigt, durch eine Art von Programm den mangelnden innern Zusammenhang zu ersetzen, wie auch hier bei dem Concertstück. Es ist nicht nothwendig zu untersuchen, ob und wieweit der Meister das erwähnte Programm inne gehalten hat; die bunte Vielheit der Bilder, in denen es sich darstellt, wirkt außerordentlich anregend und belebend auf unsre Phantasie und die reichsten und schnell wirkendsten Mittel werden aufgeboten um sie in blendendster Weise auszuführen. Dem Clavier werden zu diesem Zwecke wundervoll wirkende Klangeffecte entlockt, nicht weniger aber auch dem Orchester, in dessen Klangwesen Weber sich ebenso tief eingelebt hatte. Die ursprüngliche Idee des „Concerts“ ist hauptsächlich nur insofern gewahrt, als das Orchester vornehmlich die Grundgedanken einführt, die dann das

Pianoforte im eifrigem Wettstreit mit jenem in ihrer Weise darstellt, paraphrasirt und variirt.
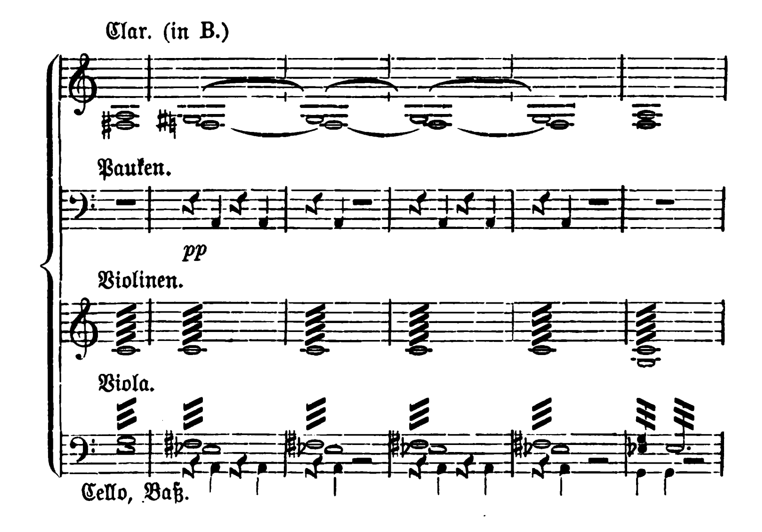
Wie von diesem Standpunkte aus dann auch die Oper neu gestaltet wird, konnten wir ebenfalls bereits andeuten; das erste monumentale Werk dieser Art ist „Der Freischütz“ mit dem die wesentlichsten Grundzüge deutschen Gemüths Ausdruck und künstlerische Darstellung gewannen. Das Dämonisch-Phantastische des Stoffs hat von jeher im deutschen Gemüth immer den lebhaftesten Wiederhall gefunden. Namentlich gern beschäftigte sich die Phantasie mit dem vermeintlichen directen Eingreifen der finstern, höllischen, menschenfeindlichen Gewalten in die Geschicke der einzelnen Menschen und der vollzogenen Rettung durch das Christenthum. Die Furcht vor den bösen Geistern der Luft und der Erde, des Wassers und des Feuers ist wol so alt wie das Menschengeschlecht selber; eine ganz besondere Bedeutung aber gab das Christenthum dem Teufel, und dieser hat in Deutschland, seit dies die christliche Religion annahm, ein ganz besonderes Ansehen gewonnen. Die Diener des Christenthums machten ihn zum mächtigsten und gefährlichsten Feinde des Menschengeschlechts, gegen dessen vernichtende Gewalt einzig und allein das Christenthum Schutz und Rettung gewährt. Die dichterische Phantasie aber erwies sich unerschöpflich, die unheilvolle Geschäftigkeit des Bösen zu lebendigster Anschauung zu bringen, während zugleich aber auch das Christenthum, die halbverlornen Seelen noch zu retten, tausend Mittel und Wege ersinnt. Dieser Kampf zwischen Satan und dem Sohn Gottes und seiner Lehre beschäftigte Jahrhunderte lang die deutsche Phantasie und in besonderer Gunst standen zu allen Zeiten die Teufelshistorien, in denen der Satan um eine arme Seele, die er bereits sein nannte, geprellt wird. Das ist es auch was dem Stoff des „Freischütz“ zunächst das ungeheure Interesse sicherte. Der bereits dem

Bösen verfallene Caspar, dessen Frist beinahe abgelaufen ist, möchte sich dadurch Verlängerung derselben erkaufen, daß er sich erbietet, dem Teufel seinen Jagdgesellen Max gleichfalls zuzuführen, und der Teufel ist bereit, ihn um diesen Preis noch ein Jahr frei zu lassen. Max, das ausersehene Opfer, ist mit Agathe, der Tochter des Försters Kuno in reiner Liebe verbunden und er soll nicht nur des Försters Eidam, sondern auch sein Nachfolger im Amt werden, vorausgesetzt, daß er vor dem Fürsten den, seit Alters üblichen Probeschuß leistet. Darauf baut Caspar seinen teuflischen Plan. Durch Höllenkünste weiß er es zu bewirken, daß Max bei jedem Schuß fehlt und sogar bei einem ländlichen Fest deshalb zum Spott der Bauern wird. In der Verzweiflung darüber, und aus Angst, auch den Probeschuß zu fehlen und dadurch Agathen zu verlieren, giebt er den Einflüsterungen des bösen Caspar Gehör und gießt mit ihm in der Wolfsschlucht um Mitternacht Freikugeln, von denen „sechs treffen, sieben äffen!“ Caspar weiß es nun einzurichten, daß die sechs vor dem Probeschuß verbraucht werden, so daß Max diesen mit der siebenten ausführt und damit nach höllischer Nothwendigkeit seine Braut getroffen hätte, wenn nicht die Kirche rettend dazwischen trat. Da der Brautkranz für Agathe vertauscht wurde, so setzte diese einen, aus, von der Kirche geweihten Rosen gewundenen auf und dadurch wird das tödtliche Blei abgewendet und trifft den, der Hölle verfallenen Caspar, der unter gräßlichen Verwünschungen nunmehr vom Bösen geholt wird. — Das ist es zunächst, was dem Stoff eine große Popularität sicherte. Webers Musik half freilich erst sie erringen. Für die musikalische Darstellung der Schauer und Schrecken des Höllenspukes hatte er ganz neue Mittel gefunden. Er wendet sie schon in der Ouvertüre an; sie ziehen sich durch die ganze erste Scene des Max und begleiten das Erscheinen des Caspar bis sie ausführlichste Verwendung finden zur
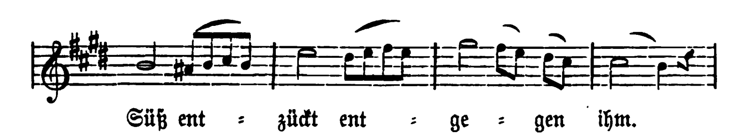
Darstellung des ganzen Spuks in der Wolfsschlucht. In der Ouvertüre, die, wie meist bei Weber, aus der Verarbeitung einzelner, der Oper entnommener Motive gewonnen wird, nimmt das Dämonische ziemlich breiten Raum ein. Schon in der Einleitung, nach dem uns das Horn=Quartett bereits über Boden und Umgebung der Handlung orientirt hat:



rufen die tiefen Clarinettentöne, unterstützt durch das Tremolo der Streichinstrumente und dumpfe Paukenschläge:
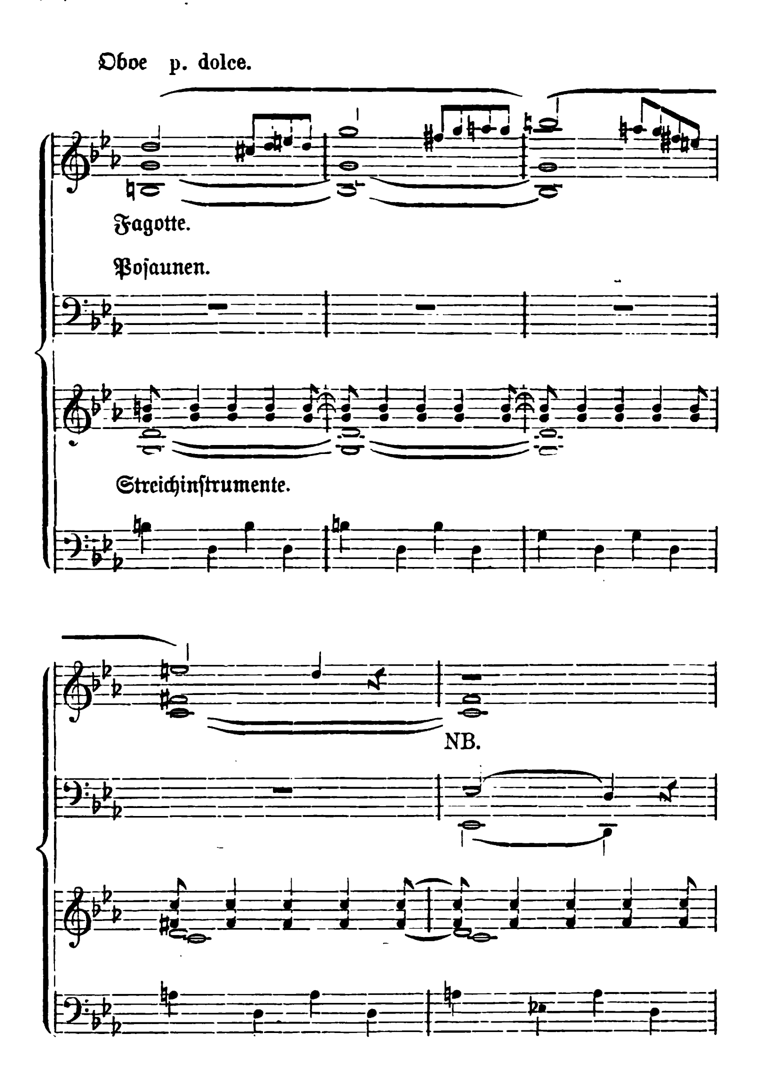


die Schrecken und Schauer der Hölle in unserer Empfindung wach, und die Cello-Cantilene bringt daraus an unser Ohr, wie der Angstruf des verzweifelnden Max. Die Begleitung zu den Worten „Doch mich umgarnen finstere Mächte" aus der Arie des Max wird dann als erstes Motiv zum Allegrosatz verarbeitet; die Melodie des: „O bringt kein Strahl durch diese Nacht" als zweites, und als dessen lieblichster und natürlichster Gegensatz wird dann Agathe's glühend heißes und doch so versöhnendes Motiv:
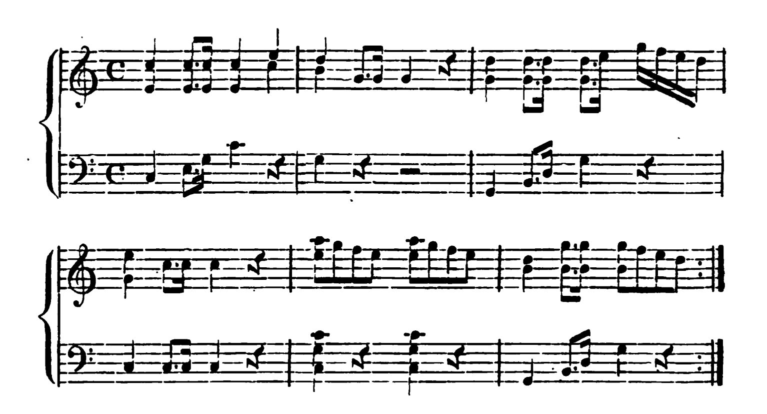


eingeführt; und nun zeigt der weitere Verlauf den Kampf der streitenden Gewalten; jenes, die bösen Mächte charakterisirende

Motiv tritt wieder auf und das der Agathe erhält in den Posaunentönen:
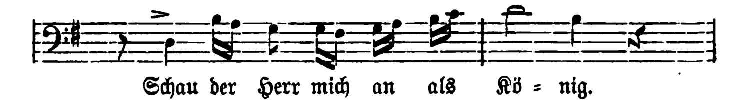


wieder noch charakteristischere Deutung. In dieser Weise werden die Motive weiter verarbeitet bis zum Schluß Agathens Melodie als begeisternder Siegeshymnus ertönt. Die Volksscenen, mit denen der erste Act beginnt, sind mit einer genialen Meisterschaft ausgeführt, die wol selten wieder erreicht werden dürfte. Der erste Chor: „Victoria! Victoria! der Meister soll leben" schon giebt ein farbenreiches und hochpoetisches Bild gesunden, üppig empor blühenden Volkslebens.

Den Marsch soll Weber einem alten, noch heut in Böhmen verbreiteten Marsch nachgebildet haben:
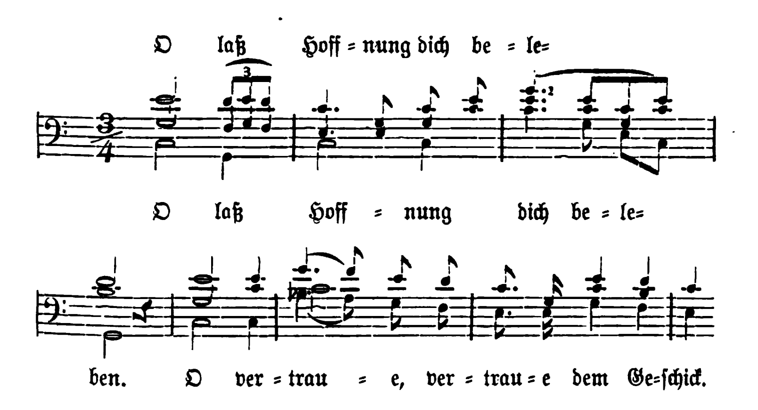


Unübertrefflich ist auch der tölpelhafte Stolz des Kilian in seiner Melodie charakterisirt:

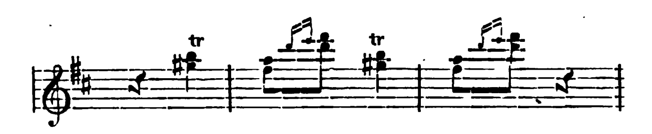


und ihre Wirkung wird durch den Spottchor: „Was traf er denn?" außerordentlich gesteigert. — Zu äußerst lebensvoller

Darstellung gelangt dann diese ganze Volksscene noch in dem Chor: „Laßt lustig die Hörner erschallen“. Inmitten dieser Scene voll Lebenslust und Uebermuth, gewinnt das Terzett mit Chor: „O diese Sonne“ eine ganz besondere Bedeutung. Die düstre Stimmung des verzweifelnden Max, und die tröstliche Theilnahme des Förster Cuno und des Chors, sind trefflich aus-einander gehalten und darüber kommt die teuflische verlockende Bosheit Caspar's ebenfalls bereits zu entscheidendem Ausdruck. Die Weise der Führung der Männerstimmen:
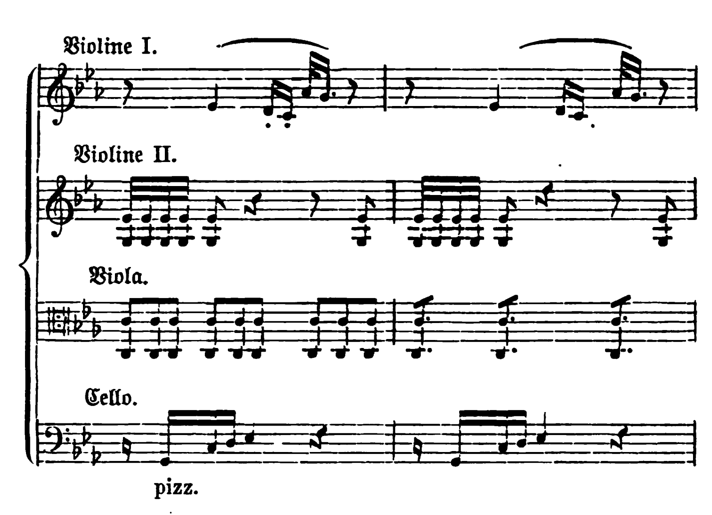


hat seitdem hauptsächlich mit die Entwickelung des Männerge-sanges beeinflußt. — Mit großer Feinheit ist das Diabolische dann in der Scene des Max: „Nein, länger trag' ich nicht die Qualen“ behandelt; in ihr werden die, schon in der Ouver-türe verwendeten, die höllischen Mächte charakterisirenden Motive meisterlich verarbeitet. Mit wenigen, aber außerordentlich treff-lichen Mitteln ist dann das Lied Caspars: „Hier im irdschen Jammerthal“ ausgeführt. Man kann höllische Bosheit nicht treffender charakterisiren, und das Hohngelächter der Piccolo-Flöten:
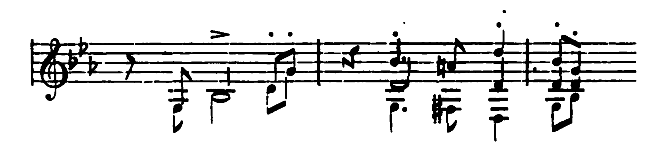


gehört mit zu den genialsten instrumentalen Erfindungen. Die folgende Arie Caspars: „Schweig, damit dich niemand warnt" bleibt jedenfalls in Bezug auf Charakteristik hinter diesem Lied zurück; Caspar erscheint hier mehr als ein etwas zahmer Wütherich.
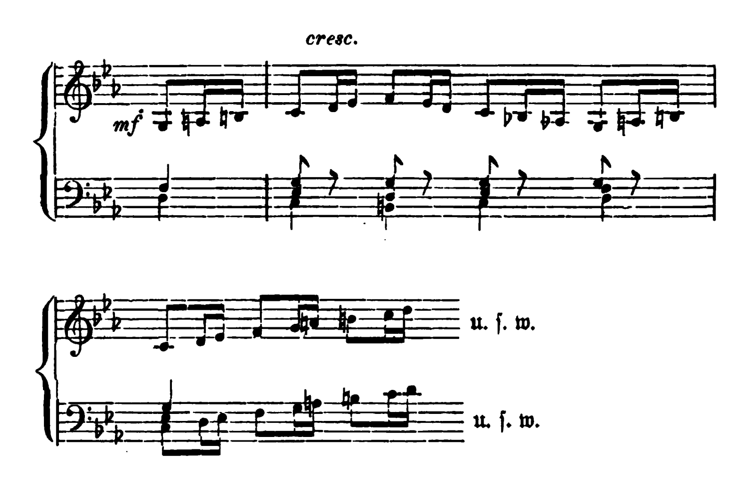
Als eins der größten Muster fesselnder Tonmalerei muß die Wolfsschluchtscene gelten. Mit einer seltenen künstlerischen Besonnenheit ist der Meister hierbei verfahren. Die Gefahr, in rohen materialistischen Knalleffecten sich zu verlieren, lag hier zu nahe; mit bewunderungswürdigem Tact hat sie der Meister vermieden. Er erreicht die Wirkung des Schauerlichen hier namentlich durch seine, mit der feinsten Erkenntniß gewählten Harmonien und deren Darstellung durch die Instrumente. Die Schilderung der furchtbaren Wolfschlucht ist sehr decent; zu Geigentremolos, deren düstre Wirkung wieder durch die tiefen Clarinetttöne erhöht wird, führen Celli und Bässe, zeitweis durch Fagotte unterstützt, einen charakteristischen Baßgang aus; dann tritt der Geisterchor hinzu, dessen schauerliche Monotonie durch die treffendste Instrumentation ganz besonders erschütternd wirkend gemacht wird. Das Erscheinen Samiels wird dann mit den erwähnten Effecten aus der Ouvertüre begleitet. Als Caspar den Teufel um Verlängerung seiner Frist bittet, malt namentlich das Streichquartett mit seiner Mischung der verschiedendsten Rhythmen, die entsetzliche Angst des unglücklichen Verlorenen äußerst zutreffend:



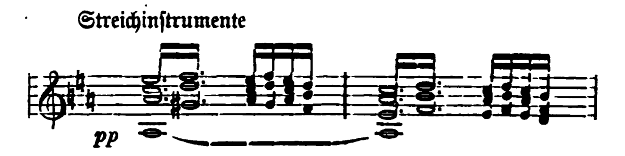
Die Blasinstrumente: Flöten, Clarinetten und Hörner, geben nur das entsprechende Colorit. Mit den einfachsten instrumentalen Mitteln — nur spärlich sind Posaunen, und zwar meist pianissimo mit hinzugezogen — malt der Meister die grausige Unterredung Caspars mit dem Bösen. Von da ab führt er dann mit mächtig ergreifender Treue den ganzen Spuk, der das Kugelgießen begleitet in unserer Phantasie vorüber: daß der Hirschfänger, mit welchem Caspar mit dem Schlage zwölf einen Todtenkopf aufgespießt hatte, ehe er die Beschwörungsformel spricht, verschwindet:



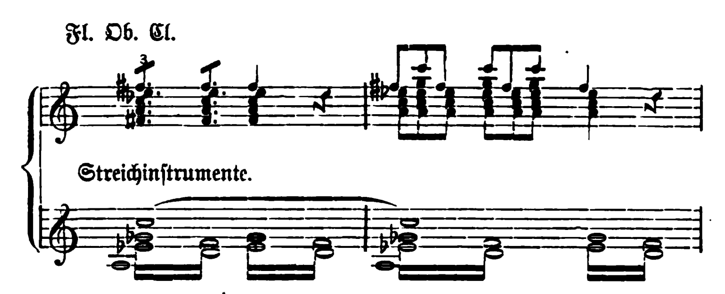
und an seiner Stelle ein kleiner Heerd mit glimmenden Kohlen u. s. w. erscheint:



daß Caspar einen tiefen Zug aus der Feldflasche thut, daß er dann das Kohlenfeuer anfacht, daß dies rauscht und knistert, das alles wird ebenso kurz wie schlagend musikalisch illustrirt, ebenso wie daß, als Max kommt, drohende Wetterwolken, gespenstige Nebelbilder u. dergl. ihn erschrecken, und als er dennoch hinabklettert, da klingt es im Orchester wie Hohngelächter der Hölle. Mit besonderer Sorgfalt werden dann die, Max beeinflußenden Erscheinungen, das Bild seiner abwehrenden, die händeringenden Mutter, und das Agathens ausgeführt; ganz besonders das letzte ist von ergreifender Wirkung; die, von den Flöten unterstützte Geigenfigur, wirkt unwiderstehlich dringlich. Einfach sind dann auch die Mittel, mit denen Weber den Kugelsegen musikalisch begleitet; es sind die, aus der Einleitung der Ouvertüre bekannten, hier nur von Streichinstrumenten ausgeführten Accorde. Ein überaus belebtes phantastisches Bild entwirft der Meister dann von der Procedur des Kugelgießens: daß die Masse in der Gießkelle zu gähren und zu zischen beginnt:

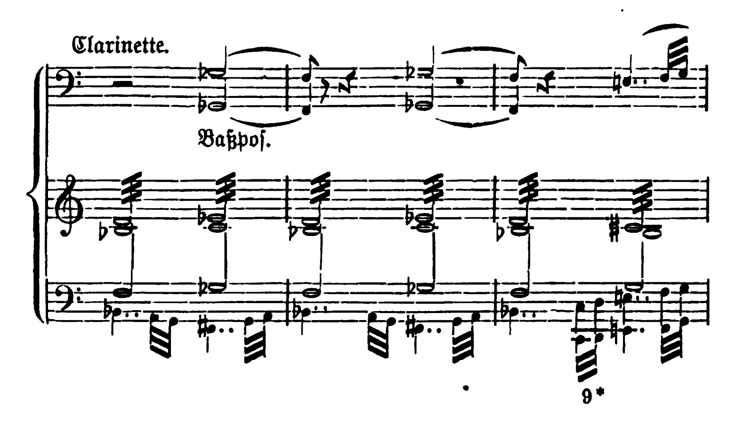


Waldvögel herunter kommen und um das Feuer hüpfen und flattern:



wird auch musikalisch darzustellen versucht.

Bei der zweiten Kugel jagt ein schwarzer Eber durch das Gebüsch. Dies Bild erzeugt in der regen Phantasie des Meisters den, von Fagotten und Bässen zum Tremolo der Streichinstrumente ausgeführten Baßgang:



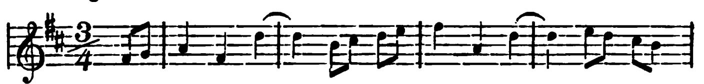
Clarinette und Baßposaune erhöhen, wie oben angedeutet ist, die schauerliche Wirkung. In ähnlich drastischer Weise wird dann der Sturm gemalt, der sich bei der dritten erhebt, wie das Peitschengeknall und Pferdegetrappel und die feurigen Räder bei der vierten; mit bewunderungswürdiger Rückhaltung verfährt auch hier noch der Meister; er giebt immer nur genau so viel, daß er keiner brutalen Mittel bedarf, als endlich das wilde Heer hereinbricht; diese Schilderung ist von ihm zum größten Theil in die Ouvertüre mit aufgenommen worden. Aehnliches war vor Weber noch niemals versucht worden.

Als Gegensatz illustrirt er dann die reinen Charaktere mit um so glänzenderen Farben. Dem teuflischen Caspar gegenüber wird Max zum weichherzigen Träumer, erscheint Agathe wie aus Duft gewoben mit mehr Blumen- als Mädchenseele und in Aennchen erhält sie dann eine Art neckischen Schutzgeist. Hierbei ist die Darstellung des Localcolorits von großer Wichtigkeit; Waldluft, Jagdlust und ländliche Idylle, als die thatsächlichen Voraussetzungen der ganzen Handlung erfordern treueste Berücksichtigung und damit gewinnt das äußere, decorative Element große Bedeutung. Zu einer einheitlichen innern dramatischen Entwickelung bot auch der „Freischütz" weniger Gelegenheit; das Textbuch ist mehr aus einzelnen Tableau's zusammengesetzt, welche die Musik mit einem magischen, unsre Sinne bezaubernden Schleier durchdringt und erleuchtet. Auch Agathe und Aennchen sind mit diesem wunderbaren Glanze ausgestattet, der, echt romantisch, ihre Gestalt schon zu verhüllen, die Umrisse zu verwischen beginnt. Sie rühren und entzücken, aber uns so mächtig in die Handlung mit hinein zu ziehen, wie die ähnlichen Gestalten eines Gluck, Mozart oder Beethoven, vermögen sie schon nicht mehr. Die erste Scene des Max, mit ihrer farbenreichen Tonmalerei und den süßen Melodien des „Durch die

Wälder, durch die Auen" oder „Jetzt ist wol ihr Fenster offen" beschäftigt bei aller ihrer unmittelbar wirkenden, nie versiegenden Gewalt, doch immer mehr unsre Phantasie, als unser Herz; und das gilt in gewissem Grade auch selbst noch von der großen Scene der Agathe: „Wie nahte mir der Schlummer" und ihrer Cavatine: „Und ob die Wolke sie verhülle", wie tief und angenehm sie uns auch zu rühren vermögen. In diesem Bestreben nach farbenreicher äußerer Decoration, mußte natürlich Aennchen zu einer Figur von entzückender Frische werden. Als solche erscheint sie schon in dem Duett: „Schelm, halt fest!" obgleich sie hier noch nicht in einen schärfern Contrast zu Agathe tritt, sie paraphrasirt gewissermaßen nur mehr die sentimentale Gesangsweise Agathe's. Erst in ihrer reizenden Arietta: „Kommt ein schlanker Bursch gegangen", entfaltet sich ihr Charakter. Der Meister hat ihr in feinsinnigster Weise Polonaisencharakter gegeben und wie er dabei jeden Zug von Drollerie gesanglich und instrumental illustrirt, das ist nicht näher zu erweisen nothwendig; Oboe und Fagott namentlich zeigen sich geschäftig den Schalk herauszukehren; bei ihrer Romanze (vom Kettenhund) und bei der Arie: „Trübe Augen, Liebchen, taugen, einem holden Bräutchen nicht" ist es namentlich eine obligate Viola, die dem Satz einen besondern Charakter verleiht, und man muß die Wahl wieder nur als eine überaus glückliche bezeichnen, da der drollige Ernst, die schalkhaft geheuchelten Schauer — namentlich bei den Worten: „so hohl" und „so tief" — damit trefflich charakterisirt werden.

Für die Arie: „Trübe Augen" hat der Meister eine seiner ältern Arietten benutzt, die er als Einlage zu dem Huber'schen Volksmärchen: „Das Sternenmädchen im Maidlinger Walde" componirte:
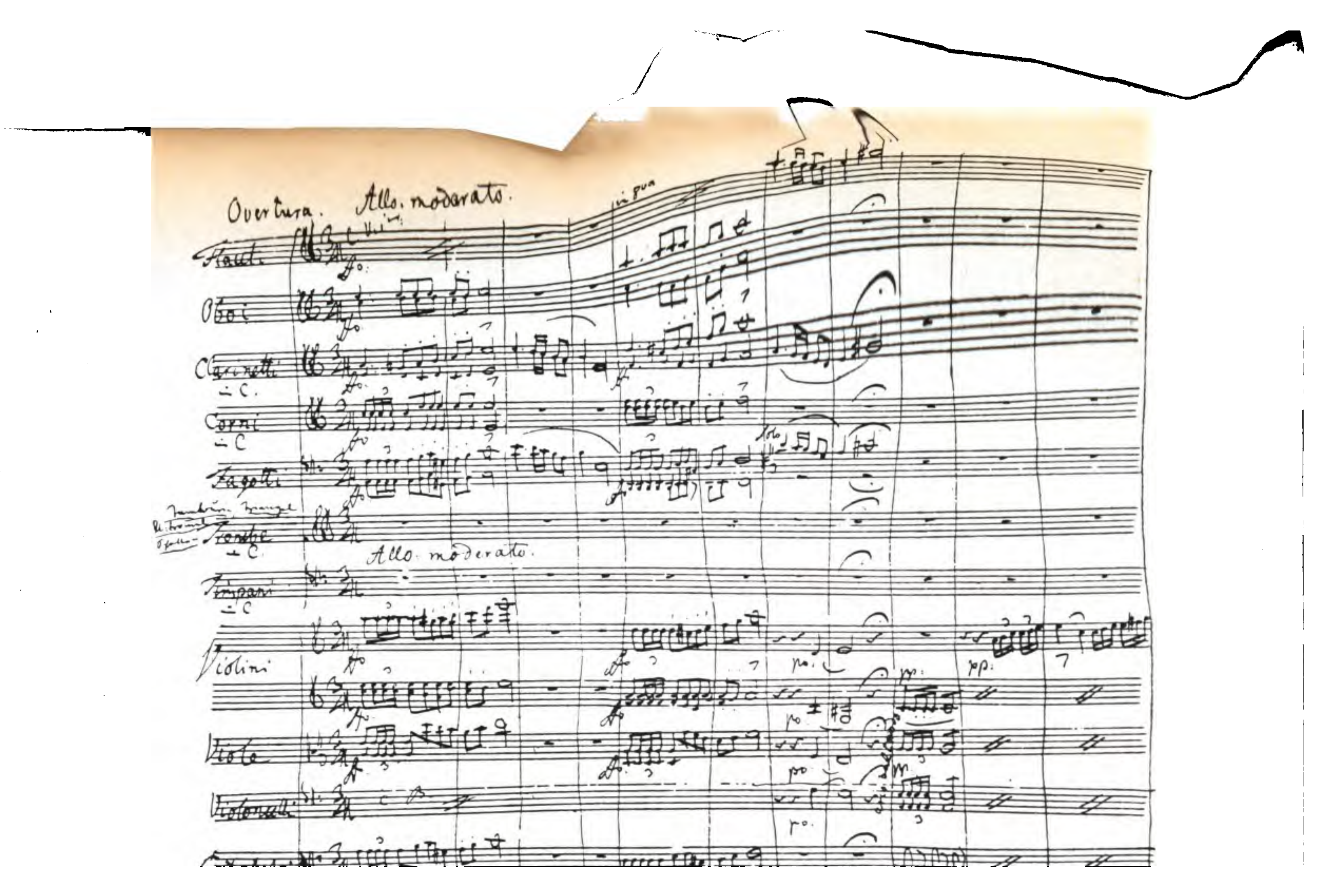
Allegro.



Daß diese Charakteristik der Personen aber doch immerhin eine mehr äußerliche, weniger von innen heraustreibende ist, das erweisen die Ensemble's, bei denen die einzelnen Personen viel von ihrer Individualität abstreifen, so daß sie in der Gesammtwirkung aufgehen, und diese ist daher mehr anregend als wirklich dramatisch. Es sind vortrefflich klingende mehrstimmige Sätze, aber nicht Ensemble's im Sinne Mozarts oder Beethovens. Nach dieser Richtung außerordentlich bezeichnend ist es, daß die beiden populärsten Tonsätze, der Jägerchor: „Was gleicht wol auf Erden dem Jägervergnügen" und das Lied der Brautjungfern: „Wir winden dir den Jungfernkranz" in nur losem Zusammenhange mit der Handlung stehen, nur decorative Bedeutung haben.

So kam Weber mit diesem Werk den edelsten Bedürfnissen seines Volkes entgegen und dies lohnte es ihm bald mit dem ungezügeltsten Enthusiasmus. Die gegnerischen Stimmen, die Anfangs auch gegen dies Werk laut wurden, verhallten bald unter dem allgemeinen Jubel, mit dem es überall aufgenommen wurde. Das Werk eroberte nicht nur alle Bühnen Deutschlands, sondern auch des Auslandes; die Oper wurde in das Französische (dreimal), in das Italienische (zweimal), Englische (fünfmal) Holländische, Dänische, Schwedische, Russische, Polnische und Böhmische übersetzt und die einzelnen Lieder daraus erklingen in allen Zonen und Theilen der Erde.

Ein, in seiner Art vollendetes Werk ließ dieser decorative Sinn unseres Meisters in seiner Musik zu „Preziosa" entstehen, die er bald nach dem „Freischütz" schrieb. Er hatte
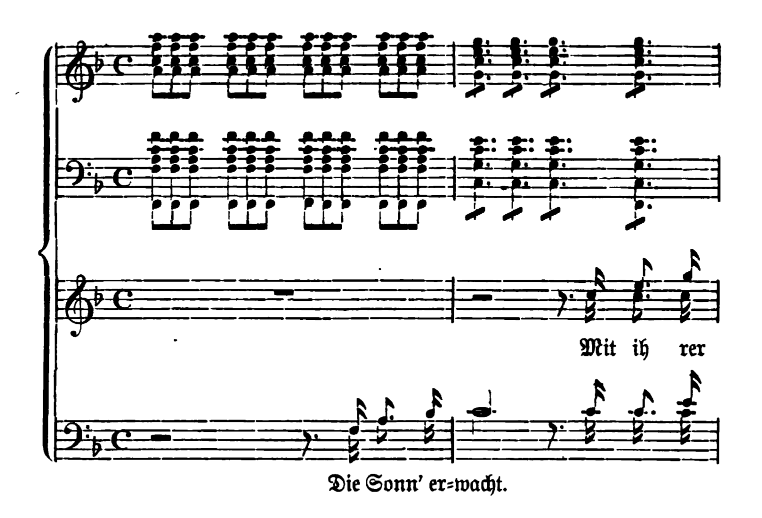

Overtura. Allo. moderato.
Flauti
Oboi
Clarinetti in C.
Corni in C
Fagotti
Trombe in C.
Allo. moderato.
Timpani in C
Violini
Viole
Violoncelli

immer ein besonderes Interesse an nationaler Musik und dies zeigt sich auch hier; in einzelnen Nummern benutzt er Originalmotive. Er selber bezeichnet diejenigen Stücke, in denen dies der Fall ist, in einem Briefe an den Dichter Wolff*). „Die Ouvertüre beginnt mit einem, die spanische Nationalität bezeichnenden Satze." (Wir geben den Anfang nach der handschriftlichen Originalpartitur in treuer Nachahmung auf beifolgender Einlage.) „Der Zigeuner-Marsch, nach einer ächten Melodie geformt, schließt sich ihm an, woraus sich ein feurig strömendes Allegro entwickelt, den fröhlichen Schluß bezeichnend und größtentheils Preziosens und Spaniens Eigenthümlichkeit vereinend. — Der Chor 2 correspondirt mit dem Anfangssatze der Ouvertüre. — Nr. 3 bezieht sich auf die Ausführung des ersten Melodrama's und ist hier nicht von Wichtigkeit. — Nr. 4 Ballo wild und üppig. Den eigentlichen Tanz Preziosens denke ich mir erst bei dem Eintritt des Hornsolo's. — Nr. 5 (Im Wald.) Ganz auf den Echo-Effekt gestellt. Da es fast unthunlich war, die ganze Wahrheit des Echo's in Wiederholung aller Stimmen zu geben, so hielt ich mich an das, in der Natur begründete, leichtere, in die Ferne schallende, des Horntons. Dabei setze ich voraus, daß die Zigeuner das Echo schon kannten und, es gleichsam neckend, ihre Melodien darnach abtheilten, wie man wol im wirklichen Leben thut. Dabei würde es sich also gut machen, wenn die Zigeuner nach den Sätzen, die das Echo wiederholt, sogleich lauschende Bewegungen machten, als auf etwas gewiß Erwartetes. — Nr. 6 (Einsam). Hier schien es mir der Wirkung zuträglicher, erst die Hörner, dann die Flöten eintreten zu lassen: die Hörner auf der einen, die Flöten auf der andern Seite, auf der Scene, Preziosa mit dem begleitenden Orchester als Mittelpunkt, hoffe

*) Hinterl. Schriften. Bd. III, S. 63—64.

ich, soll es freundlich wirken. — Nr. 7 (fröhliche Musik) Lustig. — Nr. 8 („Die Sonn' erwacht"). Im Schluß dieses Chors habe ich am Ende nur leise die Melodie des Zigeunermarsches verwebt, daher ihr Fortziehen wol da erst beginnen müßte. — Nr. 9 (Ballo) Lauter ächte spanische Melodien. — Für Nr. 11. Hier werden Sie manchen Anklang schon früher gebrauchter Melodien finden, die das Ganze organisch verbinden".

Hier ist fast alles nur instrumental gedacht, auch die Gesänge und das entspricht vollständig der ursprünglichen Aufgabe. Weber hatte bereits zu mehreren Dramen und Schauspielen Musik geschrieben, zu Turandot — zu König Yngurd — Heinrich IV., aber keiner dieser Stoffe entsprach seiner eigensten Individualität so, wie „Preziosa"; jede einzelne Nummer zeigt diese in der liebenswürdigsten Weise von einer neuen Seite. In den ersten beiden Nummern, der Ouvertüre und dem Chor wirkt das Orchester glänzend, mehr als Masse behandelt; im Melodrama: „Lächelnd sinkt der Abend nieder", treten dann die einzelnen Instrumente mehr individualisirt heraus, ebenso im anschließenden Ballo und dem zweiten Melodrama, und dann noch im Liede der Preziosa: „Einsam bin ich nicht alleine". Die drei Chöre: „Im Wald", „Die Sonn' erwacht" und „Es blinken so lustig die Sterne" dagegen, sind wieder mit dem ganzen Glanz orchestraler Wirkung ausgestattet; selbst die Stimmen suchen solchen zu erreichen, wie das schon früher von uns gezeigt wurde. Im Chor: „Die Sonn' erwacht" ist das Orchester in der, nur äußerlich, aber unwiderstehlich wirkenden Weise, die wir ebenfalls bereits früher charakterisirten, eingeführt:



Weit weniger günstig erwies sich der Stoff der „Euryanthe" schon deshalb, weil er auf zu naiven Voraussetzungen beruht. Die frivole Lästerung der Frauenehre und Frauentreue ist namentlich in der Zeit der höchsten Frauenverehrung öfter zum Motiv von Romanen gemacht und von den Dichtern häufig behandelt worden. Auch Shakespeare's „Cymbelin" liegt ein ganz gleicher Vorgang zu Grunde. Adolar von Nevers, ein Ritter „aller Tugend Preis", singt bei einem Siegesfest, vom König aufgefordert, ein Loblied auf die Gebieterin seines Herzens „Euryanthe", und reizt dadurch den Zorn des, ihm längst feindlich gesinnten Ritters Lysiart; dieser schmäht in frivolster Weise Frauentugend und erkühnt sich zu behaupten, daß es ihm leicht gelingen würde auch Euryanthe's Gunst zu gewinnen. Als ihn hierauf Adolar zu züchtigen droht, bietet er seine eignen Besitzthümer zum Pfande, wenn er sein Wort nicht einlöst; Adolar geht auf die Wette ein und setzt sein eigenes reiches Erbe

dagegen. Bald aber muß Lysiart zu seinem Schrecken einsehen, daß er sich in Euryanthe arg getäuscht, daß er bei ihr sein Ziel nicht erreicht; zugleich aber entbrennt er in unheiliger Liebe zu ihr und so beschließt er durch Lug und Verrath die beiden Liebenden zu verderben. Dazu bietet ihm Eglantine — die falsche Freundin Euryanthe's — die Hand. Sie ist selbst in heißer Liebe zu Adolar entbrannt, und verbindet sich daher gern mit Lysiart zu dem finstern Rachewerk. Mit gleisnerischen Worten weiß sie der Unglückseligen das Geheimniß von dem Ring der Schwester Adolars zu entlocken. Diese hatte, nachdem ihr geliebter Udo in der Schlacht gefallen war, aus vergiftetem Ringe Tod getrunken: „Getrennt von Udo irrte nun ihr Geist durch die Nächte und kann nicht eher Ruhe finden bis der Ring, aus dem sie Tod getrunken, der Unschuld Thräne netzt im höchsten Leid und Treu' dem Mörder Rettung beut für Mord." Eglantine raubt den Ring und Lysiart benutzt ihn als Beweismittel für seine freche Lüge, daß Euryanthe mit ihm die, Adolar gelobte Treue gebrochen habe. Bis hierher kann man sich noch mit dem Gange der Entwickelung einverstanden erklären. Die freche Art, mit der Lysiart Euryanthe's Ehre befleckt und dann den ganzen Schurkenstreich ausführt, erscheint für jene Zeit nicht unwahr, und ist, wie erwähnt, mehrfach dichterisch behandelt worden. Aber von da an entbehrt die weitere Entwickelung aller Wahrscheinlichkeit. Ein einziges Wort Euryanthe's würde genügt haben, die schwere Anschuldigung Lysiarts als Schurkenstreich klar zu stellen. Sie spricht es nicht aus, sondern nimmt den, für eine Jungfrau größten Schimpf, die Treue gebrochen zu haben, auf sich, man begreift nicht warum. Und auch als Adolar sie in die Wildniß führt um sie zu tödten, aber dann, gerührt durch die Freudigkeit, mit der sie für ihn den Tod erleiden will, sie nur hülflos verläßt, auch da findet sie nicht das einfache,

alles aufklärende Wort. Und selbst als dann der König und sein Gefolge sie auffinden, „will sie noch in Ruh erblassen“ und erst als der König ihr gelobt sie nicht zu verlassen, damit sie ihre Schuld sühne, offenbart sie diesem, was sie unmittelbar nach der Anschuldigung thun mußte, daß Eglantine die Verrätherin war, was jetzt nicht einmal mehr nothwendig erscheint; denn mittlerweile ist auch schon auf der, von Lysiart und Eglantinen bewohnten Burg Adolars beider Schandthat ruchbar geworden. Adolar hat, man begreift auch nicht recht weshalb, noch einmal sein verlornes Eigenthum betreten, wird hier von seinen Unterthanen erkannt und erfährt von ihnen das Bündniß zwischen Eglantine und Lysiart. Das Weitere offenbart dann Eglantine, die mitten auf dem Hochzeitszuge, von Gewissensbissen gepeinigt, nicht mißzuverstehende Geständnisse macht. Dem sich daraus ergebenden Zweikampf zwischen Adolar und Lysiart macht die Dazwischenkunft des Königs ein Ende. Dieser berichtet, daß Euryanthe von der Freude, ihren Adolar wiederzusehen, getödtet worden sei. Darüber bricht Eglantine in hellen Jubel aus und gesteht nun, welch schwarzen Verrath sie an der Unschuld verübt habe. Lysiart stößt ihr in Folge dessen den Dolch in die Brust und wird zum Tode geführt. Mittlerweile ist aber Euryanthe zum Leben erwacht und eilt dem Geliebten in die Arme. Dieser ahnt, daß nunmehr auch Emma entsühnt ist, da „der Unschuld Thräne hat den Ring benetzt“.

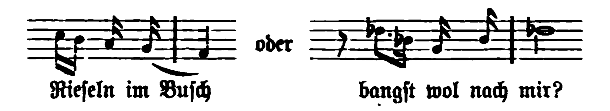
Das, was jedenfalls den Meister an dem Stoff so anzog, daß er die großen Mängel desselben anfangs übersah, der romantische Zauber, der über ihm schwebt, wird in wahrhaft blendenden Farben durch seine Musik wiedergegeben. Schon die Ouvertüre ist so vollständig davon erfüllt, daß sie uns damit sofort auf den Schauplatz führt, auf dem sich die Ereignisse abspielen.

Nach seiner bekannten Weise ist auch sie aus Motiven, welche

in der Oper entscheidende Momente oder Personen charakterisiren, gewoben. Zunächst sind es die wunderbar wirkenden Melodien Adolars zu: „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth'“ und zu: „O Seligkeit ich fass' dich kaum“, die neben der, die Erzählung der Erscheinung von Emma's Geist begleitenden Musik besonders bedeutsam heraustreten. Die Ouvertüre ist dadurch nicht nur eins der prachtvollsten Erzeugnisse der romantischen Richtung, sondern zugleich ein glänzendes Orchesterstück überhaupt geworden, das nur noch von den festlichen Aufzügen in Bezug auf das Colorit überboten wird. Gleich die erste Scene liefert ein so wunderbar erquickendes Bild, wie es eben nur der Meister in so blendenden Farben zu schreiben verstand. Die Rohrbläser und die Streichinstrumente wetteifern mit den Frauenstimmen den Frieden zu preisen; und dann vereinigen sich die Messinginstrumente mit den, zu hellstem Klange verbundenen Männerstimmen zum Preise der Frauen, bis Alle vereint ein herrliches Loblied der Liebe singen; die anschließenden Tänze vervollständigen das glänzende Bild romantischen Lebens am Königshofe. Aus demselben Sinne und Geist heraus ist dann auch Adolars Romanze: „Unter blüh'nden Mandelbäumen“ gesungen. Ursprünglich im knappsten Romanzenton gehalten, wird sie vorwiegend instrumental erweitert. Die nun folgende entscheidende Scene, in welcher Lysiart sein frevelhaftes Spiel beginnt, ist von der Dichterin viel zu prosaisch behandelt, um auch nur des Componisten Phantasie zu befruchten, geschweige denn sein Inneres anzuregen. Wir sahen, es bedarf nicht vieler Worte, um in des Meisters Phantasie ein prachtvolles Bild herauf zu zaubern; aber diese spröden und schnöden Worte, mit denen hier Rede und Gegenrede geführt wird, dringen nicht tiefer und konnten nur einfach recitirend behandelt werden. Und doch fühlte unser Meister, daß es sich um andere Dinge als um

Worte handelt, und so wurde er auf jene ungefüge schwerfällige Declamation geführt, die namentlich den ersten Eindruck trübte und seinen Feinden Streitobjekte bot. In dieser ganzen Scene ist nur die Melodie: „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth'" hervorragend, freilich aber auch als ein Juwel ersten Ranges.
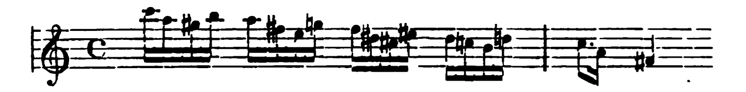
Von unvergänglichem Werth ist dann wieder die nächste Nummer, die Cavatine: „Glöcklein im Thale". Die genial erfundene Einleitung führt uns nicht nur ein, in den, mit romantischem Duft erfüllten Schloßgarten, sondern sie eröffnet uns zugleich auch einen Einblick in das, von sinnig und innig warmer Liebe erfüllte Herz Euryanthe's. Nur in seltenen Fällen glückte es dem Meister so wie hier, im Gesange die absolute Melodik mit der Deklamation eng zu verknüpfen. Er führt selbst einige durchaus sinnige Wortmalereien aus, wie:



oder in den harmonisch so schön detaillirten Stellen: „Ach und der Sehnsucht Raub". Dabei aber ist auch alles so schön melodisch gesungen, daß man nicht nur die Worte eindringlicher vernimmt, sondern daß zugleich der Inhalt plastisch geformt dadurch wird.

Die nachfolgende Scene zwischen „Euryanthe und Eglantine" zeigt wieder mehrere Höhepunkte des Werkes. Wiederholt führt Weber hier, wie ja auch schon in seinen frühern Werken, die später von Wagner zum Prinzip erhobenen „Leitmotive" ein. Es ist ein zu naturgemäßes Verfahren, daß zur nähern Erläuterung gewisser Situationen und Stimmungen die Musik auf vorangegangene oder auch nachfolgende Momente der Handlung hindeutet, und diese Art von Leitmotiven finden wir viel früher
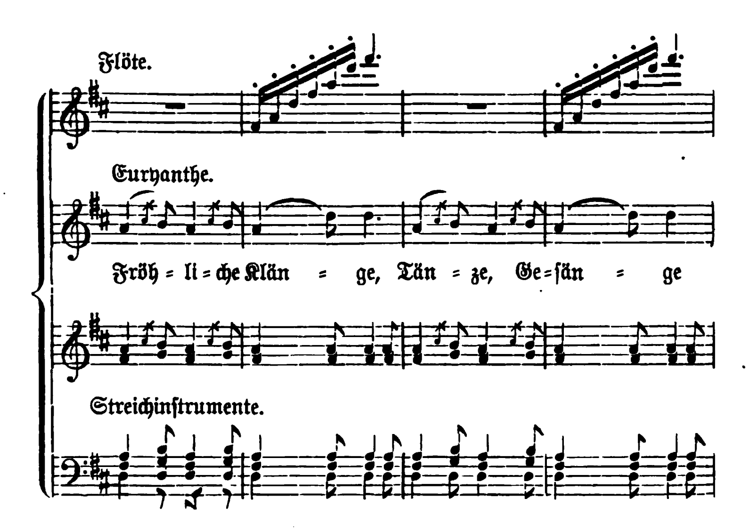
selbst bei italienischen Componisten des vorigen Jahrhunderts. Hier geht Weber im ersten Finale nach der frechen Beschuldigung Euryanthe's durch Lysiart auf die erste Scene (Nr. 4) zurück, auf den Beginn der schurkischen Intrigue; die Melodie des „Ich bau auf Gott" gilt auch für „Komm an mein Herz!" Das Motiv, mit welchen Eglantine eingeführt wird, Nr. 6,
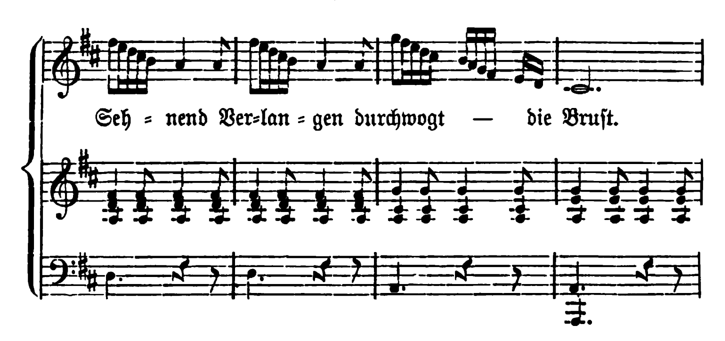


kehrt immer wieder, wenn ihres Verraths Erwähnung geschieht, auch wenn sie nicht auf der Scene ist; ebenso die, die Geistererscheinung Emma's charakterisirende Musik; wie in der Einleitung und am Anfang des Duettes Nr. 13. Auf dies Duett wird schon in dem ersten Recitativ der Scene mit Euryanthe und Eglantine hingewiesen.

Als Euryanthe von dem Beginn ihrer Liebe erzählt, führen dazu die Instrumente die Melodie des erst später folgenden: „Nimm ganz die Seele mein" aus. Die Arie der Eglantine: „O mein Leid ist unermessen", das würdigste Gegenstück zur Cavatine: „Glöcklein im Thale", charakterisirt die wilde Leidenschaft Eglantines ganz vortrefflich; namentlich groß erscheint der Schluß mit seiner gleißnerischen Ueberschwenglichkeit. Der wundervollen, ganz treffenden Begleitung zu der Erzählung von der Geistererscheinung wurde schon gedacht; das Orchester malt dann wieder besser als der Gesang das Entsetzen Euryanthe's darüber, daß sie das Geheimniß verrathen. In dem nachfolgenden Duett (Nr. 7) entspricht nur noch der Eingang der Situation; im Allegretto grazioso ($^3/_4$ Takt) erscheint doch wol Euryanthe mit solcher Gewissensschuld zu leichtfertig und Eglantine zu harmlos. Diese zeigt sich wieder erst in ihrer ganzen Wildheit in der anschließenden Scene und Arie Nr. 8.

Ein noch glänzenderes Bild eines schimmernden Hoffestes als in der ersten Scene bringt das Finale dieses Acts. Orchester und Chor entfalten ihren blendendsten Luxus, um den Gold- und Lichterglanz in den Hintergrund zu drängen; nur durch Euryanthes Erscheinung wird er gewissermaßen zum Verlöschen gebracht. Mit noch bewahrter Rückhaltung giebt sie der Freude über die Einladung zum Könige, wo sie Adolar wiedersehen soll, kund; nur leise deutet der Chor auf das drohende Verhängniß, das sie ereilen soll, hin, dann aber bricht wieder die Freude los. Anfangs überträgt der Meister außerordentlich sinnig der Flöte zu entschleiern, wie freudig Euryanthes Herz bewegt ist, trotz ihres einfachen Gesanges:



Im weitern Verlauf aber, streift sie auch diesen Zwang ab, ihr erregtes Innere macht sich in reizenden Läufen Luft:



In sinnigerer Weise sind Coloraturen wol noch niemals angewendet worden und mit andern Mitteln war diese Stimmung auch nicht erschöpfend auszutönen.

Die Dichterin hatte es namentlich nicht verstanden Lysiart zum wirklichen Charakter herauszubilden. Bisher erschien er als ein vollendeter Schurke, der mit allem Heiligen und Edlen Spott treibt. Im Beginn des zweiten Akts ist er sentimental geworden. Er erkennt, daß er seine Wette verlieren muß, aber nicht das macht ihn traurig, sondern seltsamer Weise, daß er sie nicht besitzen soll und das stimmt ihn weich: „Was soll mir ferner Gut und Land? Die Welt ist arm und öde ohne sie“ singt er und will fliehn und endlich gar untergehn! Erst allmälig erwacht wieder der Dämon in ihm, er weiht sich den Rachegewalten(!) aber auch dann noch singt er von seinem letzten süßen Schmerz. Soviel Einheit in diesen Charakter zu bringen war, hat Weber redlich erreicht, aber bunt mußte die erste Scene des zweiten Akts werden, in welcher diese Wandlungen vor sich gehen. Für sentimentale Stimmungen hatte Weber, wie wir wissen, einen reichen Schatz von Mitteln und so gehört denn auch der Gesang Lysiarts: „Schweigt glühenden Sehnens wilde Triebe“ mit zu dem rührendsten was er schrieb. Im weitern Verlauf wird die Charakteristik wieder mehr auf instrumentalem

Wege ausgeführt und sie wirkt wieder mehr äußerlich; es ist vorwiegend der Verstand, der sich hier schaffend zeigt, weniger Phantasie oder Herz. Und das gilt auch von den weitern Partien, als Eglantine mit dem geraubten Ring dazu kommt, selbst noch von dem, doch äußerst wirksamen Duett: „Komm denn, unser Leid zu rächen.“ Wie anders wirkt dagegen die Arie Adolars: „Wehen mir Lüfte Ruh.“ Die Einleitung bringt wieder eine der reizendsten Tonmalereien, die nur je erdacht worden sind. Flöten und Clarinetten, zu denen dann noch Fagotte und die Viola treten, geben ihre duftigsten und luftigsten Klänge her, um in uns die Empfindung süßesten Wohlbehagens zu erwecken, das dann in dem Gesange seinen beredten Ausdruck gewinnt. Es ist das wieder eine der Arien, in denen nicht nur gesungen, sondern auch sinnentsprechend declamirt wird. In dem prachtvollen anschließenden Duett: „Nimm ganz die Seele mein“ wird diese Stimmung dann hochbedeutsam weiter geführt. Das Finale beginnt mit einem Festchor, aber er ist, außerordentlich feinsinnig weit weniger glänzend gehalten, als die vorangehenden, die kommenden Ereignisse werfen bereits ihre Schatten. Es ist, wie nachgewiesen wurde, im Text unwahr, und kann trotz der feinen Züge, die es enthält und deren schon Erwähnung geschah, der angegebenen Mängel halber zu keiner einheitlichen Stimmung führen.

Der Anfang des dritten Aktes bot dagegen wieder dem Genie des Componisten ganz geeignete Situationen zur musikalischen Illustration. Die Schilderung des schaurig stillen Ortes, an welchem Euryanthe sterben soll, ist dem Meister wieder außerordentlich gelungen, und die äußern und innern Momente der Situation werden von ihm in dem nachfolgenden Duett und der anschließenden Scene meisterlich herausgehoben und musikalisch illustrirt; die Scene und Cavatine: „So bin ich denn ver-

lassen", ist ein Meisterwerk ihrer Art; der anschließende Jägerchor: „Die Thale dampfen, die Höhen glühn!", erwarb nicht die Popularität wie der im Freischütz, aber er ist doch nicht weniger prächtig ausgeführt. Mehr im Sinne der Situation ist dann auch die Arie mit Chor: Zu ihm! erfaßt. Wie bewußt der Meister seine Aufgaben erledigt, dafür giebt die nächste Scene: Das ländliche Maifest Zeugniß. Auch hier herrscht die festlichste, freudigste Stimmung, aber wie verschieden ist sie von der, jener Hoffeste im ersten Akt. Im weitern Verlauf ist nur noch das Geständniß zu erwähnen, das Eglantine fast im Wahnsinn ablegt, was wieder meisterhaft charakterisirt ist.

So erscheint diese Oper allerdings als ein Fortschritt gegen den „Freischütz", insofern sie sich die höhern Aufgaben des weitern, umfangreichen dramatischen Gebietes stellte; der Form nach erscheint der „Freischütz" mehr wie ein Singspiel. Euryanthe dagegen ist große Oper: sie hat deshalb den Dialog aufgegeben, der im Freischütz noch beibehalten ist. Aber gerade deshalb schon wurde Euryanthe nicht so populär wie der Freischütz. Die große Oper verlangt, daß auch die einzelnen Personen individualisirt, nicht nur charakterisirt werden und diese Anforderungen erfüllt der Meister nur in geringerem Grade. Er beschränkt sich darauf, in seinen Figuren den Geist der Ritterlichkeit, wie der Aventuire und der hohen Weiblichkeit zu charakterisiren, so daß die Musik auch hier mehr decorative Bedeutung gewinnt. Von dem ersten Takt der Ouvertüre der Euryanthe bis zum letzten des ganzen Werkes umfängt und umfächelt uns die sagengetränkte Luft der Vergangenheit; weit unmittelbarer als Decorationen und Kostüme, als die hohen, geschmückten Hallen und beflaggten Burgen, die sporen- und schwertklirrenden Ritter und die blonden Edelfräulein führt uns der Meister mit seiner Musik ein in jene Zeit der Abentheuerlust und mannhaften Ritterlichkeit.

Aber die einzelnen Personen als ganz bestimmte Individuen auch musikalisch tief zu fassen und sie in ihrer Eigenart von innen heraus gestaltet hinzustellen, das gelang ihm nicht auch nur annähernd wie den Meistern der dramatischen Musik der frühern Periode, Gluck, Mozart oder Beethoven. Das gilt auch zumeist noch vom Oberon.

Der äußern Form nach ist Weber hier insofern vom Stil der großen Oper abgegangen, als er den Dialog wieder einführte.

Weniger noch als der Stoff zu „Euryanthe" ist der zu „Oberon" für eine wirklich dramatische Behandlung geeignet und eine solche hat auch der Verfasser des Operntextes, Planché, gar nicht versucht. Er hat aus der Erzählung einzelne Tableau's herausgenommen, die dann lose verbunden an einander gereiht werden; sodaß es nicht immer leicht ist, überall den Zusammenhang zu erkennen. Der erste Akt führt uns in „Oberons" Reich und wir erfahren von seinem Zwist mit Titania und seinem Schwur, sich nicht eher mit ihr zu versöhnen, bis ein Paar die gelobte Treue bewahrt in allen Fährlichkeiten des Lebens. Oberon fühlt sich bereits sehr bedrückt von dem Schwur; da hört er daß, und zu welchem Zweck Hüon von Bordeaux auf Abentheuer ausgezogen ist und daß Rezia, die Tochter des Kalifen von Bagdad nach einem Ritter verlangt, der sie vor der Hochzeit mit dem, ihr aufgedrungenen Babekan bewahrt. In beiden glaubt Oberon das Paar gefunden zu haben, das ihn von seinem Schwur entbinden soll, und nimmt es daher in seinen Schutz. Der Kalifentochter zeigt er den jungen Helden Hüon im Traum, so daß sie sich sterblich in ihn verliebt; diesen zaubert er nebst seinem Knappen Scherasmin herbei, zeigt ihm di schöne Rezia im Traum und führt beide direkt durch die Luft nach Bagdad, nachdem er ihnen vorher das wunderthätige Horn,

auf dessen Ruf er immer rettend zur Hand zu sein gelobt, und den Wunderbecher eingehändigt hat. Mit Hülfe des Zauberhorns dringt Hüon in Bagdad in den Palast, haut den Babekan nieder, als er eben mit Rezia verbunden werden soll und entführt diese mit ihrer Zofe Fatime. Ihre Heimfahrt wird aber auf Oberons Geheiß durch Puck unterbrochen, der einen gewaltigen Sturm erregt, so daß sie Schiffbruch leiden. Rezia und Hüon werden an das Land geworfen, hier aber wird Rezia von Seeräubern geraubt, während Hüon Hülfe suchend sich entfernt. Sie wird an den Emir Almansor als Sklavin verkauft, der in Liebe zu ihr entbrennt. Roschana seine Gemahlin aber hat eine leidenschaftliche Neigung zu Hüon gefaßt, der durch Oberon herbeigeschafft worden ist. Sie sucht ihn durch alle Künste zu verführen, was ihr indeß nicht gelingt. Von Almansor überrascht, hilft sich Roschana dadurch aus der Gefahr, daß sie den Ritter als den Uebelthäter bezeichnet, der sie mit Liebesanträgen bestürmt und so soll er mit Rezia den Flammentod erleiden; Oberons Horn errettet sie. Dieser erscheint dann selber und führt die beiden Liebenden, zu denen sich auch Fatime und Scherasmin, welche beim Hofgärtner Almansors als Sklaven dienten, gefunden hatten, nach der Heimath zurück, wo Hüon am Hofe Karl des Großen wieder zu Ehren angenommen wird. Oberon und Titania aber wurden durch die bewährte Treue der Liebenden versöhnt.

Eine Entwickelung der Charaktere von innen heraus, ist nirgend vom Dichter auch nur versucht worden, daher stehen sie auch nur in losem innern Zusammenhange und eine dramatische Entfaltung der Handlung fehlt fast gänzlich. Mit ihrem höchsten Vermögen einzugreifen, forderte dieser Stoff von der Musik ebenfalls nicht; aber für Webers spezielle Begabung erwies er sich äußerlich günstig, indem er überreiche Gelegenheit bot, für die
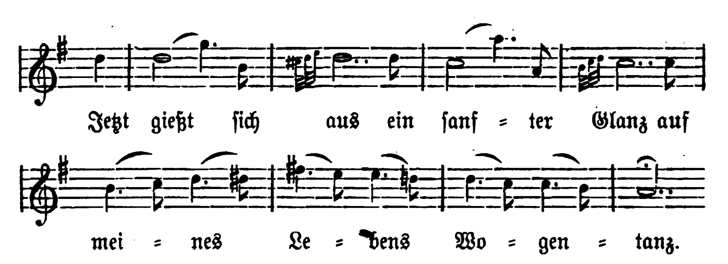
Illustration von Stimmungen und Situationen, die seiner Individualität außerordentlich entsprachen. Mit blendenderen Farben noch wie das Reich der finstern Dämonen, wußte er das hellere, schimmernde der Elfen, in das uns dieser Stoff führte, zu schildern. Die Ouvertüre schon eröffnet uns einen Einblick in das luftige Reich, durch die berühmte Figur der Flöten und Clarinetten:



Die Wirkung dieser Figur hatte Weber schon in der Cavatine der Euryanthe: „Glöcklein im Thale" erprobt, hier ist sie nur noch luftiger und glänzender geführt. Die weiteste und reichste Verwendung findet sie dann in der Einleitung zu dem Elfenchor der ersten Scene: „Leicht wie Feentritt" und in diesem selber. Es ist dies unstreitig eine der genialsten Erfindungen aller Zeiten; der leichte Elfentritt ist gar nicht treffender zu malen; das haben seine zahlreichen Nachahmer auf diesem Gebiet bewiesen, die nicht über diese Weise hinaus kommen konnten. Dieser ganze Satz weist auch noch andere entzückende Malereien auf, wie das Tönen der Welle und des Zephyrs, das Summen der Bienen; für derartige Aufgaben stehen unserm Meister immer die blendendsten und feingewähltesten Farben zu Dienste.

Die unglücklichste Figur in der ganzen Oper ist unstreitig Oberon, die schon vom Dichter, fast mehr noch vom Componisten, vernachlässigt erscheint. Auch in seiner Verzweiflung durfte er nicht so des äußern Glanzes baar erscheinen, wie hier in seiner ersten Arie. Ganz anders sind nach dieser Seite Rezia und Fatime und ebenso Hüon und Scherasmin ausgestattet. Daß
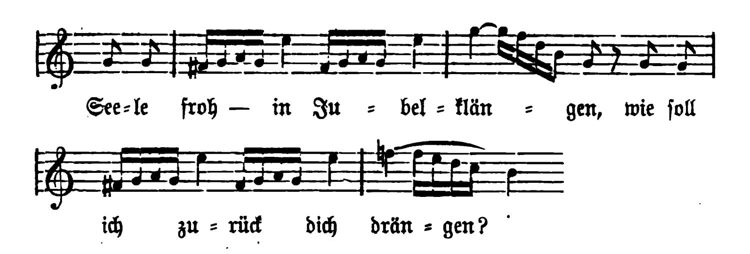
nach der ganzen Anlage eine eigentliche Charakterzeichnung nicht gewonnen werden konnte, ist bereits erwähnt, aber die einzelnen Stimmungen zeichnet Weber wieder mit der Treue und Feinheit, die wir bereits wiederholt anerkennen mußten, wenn er sie auch nicht zum Charakter festigt. Schon der erste Gesang Rezia's, von Oberons Horn bereits beeinflußt, mit seinem reizenden Wechselspiel von Dur und Moll eröffnet uns einen Einblick in das wunderlich und traumhaft angeregte Gemüth der Kalifentochter. Die nächste Scene führt Hüon und Scherasmin ein; mit allem Glanz des hehren Ritterthums ausgestattet zeigt uns den jugendlichen Helden erst seine große Arie: „Von Jugend auf in dem Kampfgefild.“ Sie ist eine von jenen, die als Beweis dienen können, daß unter Umständen auch die Coloratur von großer dramatischer Bedeutung werden kann; so mit allem Glanz der Gesangskunst ausgestattet, wird unserer Phantasie erst ein vollständiges Bild von der wunderwirkenden Erscheinung eines mittelalterlichen ritterlichen Helden vermittelt. Dann erst gewinnt auch die andere Seite des Ritterthums, das Verlangen nach süßer Minne und deren Dienst rechten Ausdruck. Der Mittelsatz der Arie, der auch ein Hauptmotiv für die Ouvertüre lieferte:



zeichnet diese andere Seite ebenso trefflich.

Auch Rezia wird in ähnlicher Weise vom Meister ausgeschmückt und noch zutreffender. Nur mühsam vermag sie ihr

überfluthend aufgeregtes Innere zurückzuhalten, als sie erfährt, daß ihr Retter kommt, und das ist nicht treffender zu schildern, als durch ihren colorirten Gesang im Finale des ersten Akts:



Das Motiv des Chors der Haremswächter, der dazu erklingt, ist eine ursprüngliche Originalmelodie die Weber aus Niebuhr's: Reise nach Arabien (Kopenhagen 1774) und La Borde: Essai sur la musique (Paris 1780) entlehnte.

Besonders günstig für Webers eigenstes Schaffensvermögen zeigte sich der zweite Akt. Das vorerwähnte Originalmotiv gewinnt hier wieder charakteristische Verwendung in dem ersten Chor zu Ehren des Kalifen, der namentlich instrumental eigenthümlich gefärbt wird. In einer reizenden Ariette zeigt nun auch Fatime, daß sie nicht nur den, allen Zofen eignen Hang zu Intriguen und losen Streichen aller Art, sondern auch ein empfindsames Herz besitzt; der Ton durchtriebener Schlauheit, gemischt mit einer sinnigen Herzlichkeit ist hier außerordentlich gut getroffen und mit großem sinnlichen Reiz festgehalten. Das dann folgende Quartett, in welchem die beiden Paare Rezia und Hüon und Fatime und Scherasmin zur Flucht verbunden sind: „Ueber die blauen Wogen" ist eine Glanznummer der Oper, nicht als besonders dramatisch, sondern in Bezug auf seine Wirkung. Ein Theil der Orchesterbegleitung ist daher auch vom Meister zur Ouvertüre verwendet worden. Mit großer

Sorgfalt und Treue ist dann wieder der Sturm gemalt, den Puck herauf beschwört. So seltsam und undramatisch es auch erscheint, daß Rezia, als sie auf der einsamen Insel erwacht und sich allein sieht — Hüon ist, nachdem er sie in einem kurzen Gebet dem Himmel empfohlen, nach Hülfe ausgeeilt — den Ozean ansingt: „Ozean du Ungeheuer“, so mag man doch diese Nummer nicht missen; sie gehört mit zu den bedeutendsten Schöpfungen Webers.

Alles was innen und außen um Rezia vorgeht wird mit größter Meisterschaft musikalisch illustrirt.

Der jubelnde Schluß ist ebenfalls mit zur Ouvertüre verwendet worden. Der Gesang der Meermädchen der nun folgt, bleibt die einzige Nummer dieser Oper, welche populär geworden ist. In der Schlußscene, dem Fest der Geister des Wassers und der Luft, läßt Weber dann wieder seine geniale Meisterschaft, mit der er solche Situationen malt, im hellsten Glanze schimmern und blinken. Chor und Instrumente vereinigen sich zu sinnberauschenden Spielen, wie sie keinem vor und nach ihm besser gelungen sind.

Dagegen fällt der dritte Akt wieder etwas ab. Fatimes Arie: „Mein Heimathland“ bringt nichts eigentlich Neues, weder zu ihrer Charakteristik noch zur Fortführung der Handlung, ebensowenig das Duett mit Scherasmin, so köstlich beide immerhin als Musikstücke sind.

Rezia's Cavatine: „Traure mein Herz um verschwundenes Glück!“ und das Rondeau Hüons: „Ich juble in Glück und Hoffnung neu“ erscheinen wie zwei wundervolle Einlagen. Am wenigsten Ernst war es dem absterbenden Meister mit der Verführungsscene; er machte es Hüon nicht schwer zu widerstehen; wenige Jahre vorher würde er ganz andere Mittel aufgewendet haben, dessen Sinnen zu berücken und zu verwirren, als diese

harmlosen Tanzweisen. Aus dem erwähnten arabischen Motiv — das auch den Hornruf für Oberon liefert, machte er dann noch den charakteristischen Tanz, durch welchen Hüon und Rezia vor dem Feuertode bewahrt werden. Mit einer pathetischen Arie entläßt Oberon die verbundenen Paare und Hüon wird mit seiner Braut dann am Hofe festlich empfangen. Vom Festmarsch ist ebenfalls ein Theil in der Einleitung der Ouvertüre verwendet.

Als einheitliches Kunstwerk steht allerdings diese Oper nicht so hoch wie die andern, aber sie enthält doch eine Masse so wunderbarer Einzelheiten, daß man es nur bedauern muß, sie nicht ebenso wie „Freischütz" und „Euryanthe" auf unserm Opern-Repertoir ständig zu finden. Der Einfluß aber, den sie auf die weitere Entwickelung unserer Kunst ausgeübt hat, ist fast noch größer als der, jener beiden erwähnten, wie noch im letzten Kapitel nachgewiesen werden soll.

Achtes Kapitel.

In London. Das frühe Ende.

Immer mehr trat es jetzt zu Tage, daß des Meisters irdische Laufbahn ihrem Ende sich zuneigte. So schwer es ihm auch wurde, sah er sich doch genöthigt, um seine Obliegenheiten zu vermindern, soweit dies nur irgend möglich war, den Unterricht bei seinem Schüler Julius Benedict aufzugeben; er entließ ihn im Juni 1824 mit einem herzlichen Briefe und einem glänzenden Zeugniß.

Ein Aufenthalt in Marienbad (Juli und August), zu dem er sich nach harten Kämpfen entschlossen hatte, brachte ihm nur Milderung seines Leidens, ohne dies heben zu können. Seine große geistige Ermüdung zeigte sich auch namentlich darin, daß die alte Lust an seiner schöpferischen Thätigkeit fast erloschen schien. „Ich habe", schrieb er aus Marienbad, „keine Sehnsucht nach Notenpapier und Pianoforte und könnte mich, glaube ich, ganz leicht überreden, einst ein Schneider gewesen zu sein und kein Componist." Dabei aber erfaßte ihn auch die bittere Sorge um die Seinigen; diese nicht einem ungewissen Schicksale nach seinem Tode überlassen zu müssen, das hauptsächlich trieb ihn

wieder zur Arbeit, und deshalb namentlich wol nur, nahm er den Auftrag Kembles, des Pächters des Conventgarden Theaters in London, für dasselbe eine Oper zu schreiben, so freudig und hoffnungsreich an. Freilich sollten seine Erwartungen auch nach dieser Seite nur in bescheidenem Maaße erfüllt werden. Nach langen Unterhandlungen kam die Angelegenheit im December zum Abschluß, nachdem Weber seine ursprünglichen Forderungen nicht unbedeutend ermäßigt hatte. Er erhielt für den „Oberon“ 500 Liv. Sterl. und dafür, daß er die Oper zwölfmal dirigirte 225 Liv. Sterl. Ferner hatte er die Direction von vier Oratorien-Concerten übernommen für ein Gesammthonorar von 100 Liv. Sterl.

Die letzten Wochen vor seiner Abreise nach England wirkten namentlich nachtheilig auf seinen Gesundheitszustand. Noch war er mit der Oper beschäftigt und dabei nahmen ihn auch die Vorbereitungen zu der weiten Reise vollauf in Anspruch. So ist es klar, daß sein Zustand sich merklich verschlimmerte und die Frau und seine Freunde mit größter Besorgniß erfüllte. Es war ihnen daher ein großer Trost, daß sein Freund, der berühmte Flötist Anton Bernhard Fürstenau, der dem Meister in wahrer Verehrung und Liebe zugethan war, sich entschloß, Weber zu begleiten, um in London und dann in Paris zu concertiren.

Am 7. Februar 1826 Morgens 7 Uhr verließ der Meister sein Haus, in das er nicht mehr zurückkehren sollte; er schied von Frau und Kindern um sie nicht mehr wiederzusehen.

In Paris, wo die Reisenden am 25. Februar anlangten, wurde er von Paër, Catel, Auber, Meissonnier, namentlich aber von Cherubini und Rossini mit Auszeichnung aufgenommen. Man versuchte sogar Unterhandlungen wegen einer, für Paris zu schreibenden Oper mit ihm anzuknüpfen und stellte

die Aufführung der „Euryanthe“ in der Academie royal de Musique in Aussicht. Doch nahm Weber diese ganze Angelegenheit nicht ernsthaft genug. Mehr interessirte ihn die Aufführung von Boieldieu's neuer Oper: „Die weiße Dame“, die er angelegentlich zur Aufführung nach Dresden empfahl.

Am 2. März verließen die Reisenden Paris und fuhren nach Calais, wo Weber durch einen Krampfanfall heimgesucht wurde, sodaß sie beinahe die Ueberfahrt über den Canal am 4. hätten aufgeben müssen. Mit gewohnter Energie überwand er ihn und so kamen sie an demselben Tage glücklich in Dover an. Von hier aus ging die Fahrt am folgenden Tage nach London, wo Weber auf Sir George Smart's (Gründer der Philharmonic Society und trefflicher Dirigent) Einladung, in dessen Hause freundlichst Aufnahme fand. Weber schreibt darüber an seine Frau:

den 6. März.

„In Smart's Hause bin ich nun vortrefflich versorgt. An alle möglichen Bequemlichkeiten ist gedacht, und ich kann Dir da manches Spaßhafte erzählen. Bad, alles ist im Hause. — — Fürstenau wohnt ganz in meiner Nähe bei einem Deutschen sehr gut auch und giebt die Woche ein Pfund Sterling. Ich fand schon eine Anzahl Karten vor, von Visiten, die mir vor meiner Ankunft gemacht waren. Von dem ersten Instrumentenmacher ein treffliches Pianoforte nebst artigem Billet, ihn so glücklich zu machen, es während meiner Anwesenheit zu gebrauchen. Die Oratorien-Direktion ist mir äußerst bequem gemacht: ich führe nämlich wahrscheinlich aller vier Abende zwölf Stücke aus dem Freischütz hinter einander auf; das ist in einer Stunde abgethan. Fürstenau bläst schon Freitag in dem Oratorium. Alles verspricht den glänzendsten und einträglichsten Erfolg. Der ganze Tag bis 5 Uhr ist mein, dann geht es zu Tisch, in's Theater oder Gesellschaft. Kemble ist in Bath, kommt aber übermorgen

zurück; heute speisen wir bei seiner Frau. Dann gehe ich in Conventgarden, wo ich die Sänger alle höre, und dann in's Concert. Morgen früh fange ich an zu arbeiten. Heute Morgen habe ich mich erst eingerichtet, gestriegelt und geputzt und soeben kam dein lieber Brief, welcher mich so unendlich erfreut. Das Alleinsein in England hat gar nichts Aengstliches für mich. Die ganze englische Weise ist meiner Natur verwandt, und mein bischen Englisch, in dem ich reißende Fortschritte mache, ist mir von dem unglaublichsten Nutzen. Auch haben die Engländer ihre große Freude darüber, so wie mich in Frankreich die Franzosen mit Complimenten wegen meines Französischen überhäuften.

Wegen der Oper ängstige dich nicht, ich habe wirklich Zeit und Ruhe hier, denn man ehrt eben meine Zeit. Auch ist der „Oberon" nicht Oster-Montag, sondern einige Zeit später, welches ich dir schon noch genauer schreiben werde, wenn ich es erst selber weiß. Die Leute sind zu gut mit ihrer ängstlichen Theilnahme; wenn ich es nicht gut auf Reisen habe, so hat es Niemand in der Welt gut. Keinem Könige wird alles so aus Liebe entgegen gebracht, wie mir. Man hätschelt mich auf alle Art, ja ich kann fast buchstäblich sagen, daß man mich auf Händen trägt. Ich schone mich sehr und du kannst ganz ruhig sein".

In einem spätern Briefe beschreibt er der Gattin wieder sein Quartier und immer wiederholt er, daß er sehr gut in Smart's Hause aufgehoben ist.

Auch in Beziehung auf seine künstlerischen Erfolge fand er den Boden in England sehr wol vorbereitet.

Am 22. Juli 1824 war der „Freischütz" auf dem Theater royal „English Opera house" gegeben worden und hatte, trotz seiner Verstümmlung, ungeheuren Erfolg gehabt. Nach Max Maria von Weber's Mittheilung aus dem Leben seines

Vaters*) legte der Tenorist Braham, der den Max (hier Rudolf) bei der ersten Vorstellung sang, das alte deutsche Lied: „Gute Nacht“ und eine englische Polacca ein und Miß Stephens (als „Agathe“ hier Agnes) an Stelle des gestrichenen Duetts im zweiten Act, das bekannte „War's vielleicht um eins, war's vielleicht um zwei?“ Noch bedeutendere Verstümmelungen mußte sich das Werk auf andern Theatern Londons, die sich alle beeilten es zu geben, gefallen lassen. Weber's Melodien kamen dadurch in alle Schichten des Volkes und er hatte bereits eine große Popularität erlangt, als er selber erschien. So hätte man den glänzendsten Erfolg voraus sehen können und wenn dieser nicht den Erwartungen entsprach, so ist das wol zum größten Theil dem zerrütteten Gesundheitszustand des Meisters zuzuschreiben, der ihn verhinderte, die Gunst der Aristokratie und des Volkes auch durch sein persönliches Auftreten zu gewinnen, was in England durchaus nothwendig ist.

Bei seinem ersten öffentlichen Erscheinen im Theater, wurde er von dem versammelten Publikum mit Jubel empfangen. Es war bekannt geworden, daß er, kurze Zeit nach seiner Ankunft in London, dem Schauspiel: „Rob Roy“ in Kembles Loge beiwohnen werde und so war das Theater gedrängt voll und als er in der Loge erschien, wurde er mit lautem und stürmischem Applaus begrüßt. Das Publikum verlangte nach der „Freischütz-Ouvertüre“, die auch sofort gespielt wurde, worauf der Jubel von neuem losbrach.

Noch stürmischer und zugleich herzlicher war der Empfang, den ihm das Publikum der Oratorienconcerte bereitete, deren erstes er am 8. März leitete, in welchem er zwölf Nummern aus dem „Freischütz“ aufführte, von denen die meisten wiederholt

*) Bd. II, S. 660.

werden mußten. Natürlich regten alle diese Ereignisse den Meister mehr auf, als bei seinem Zustande gut war; Moscheles traf ihn ermattet nach dem Concert im Foyer, umgeben von Kunstenthusiasten; Weber drückte ihm die Hand mit den Worten: „Wüßte sie es doch daheim".

Tags darauf begannen die Proben zu „Oberon", darüber schreibt er an seine Gattin unterm 10. März: „Gestern habe ich die ersten Töne von meinem Oberon gehört. Ich war nämlich in der Chorprobe von den ersten zwei Akten und war wirklich überrascht wie gut es geht, schon ganz auswendig fast", und am 12.: „Um 12 Uhr Probe mit den Solosängern bei mir gehabt zu meiner völligen Zufriedenheit. Meine erste Sängerin Miß Paton, ist krank und das wird wohl die Aufführung etwas verzögern, worüber ich gar nicht böse bin. Der junge Bursche, der den Puck singen sollte, hat die Stimme verloren, ich habe dafür ein nettes Mädchen, kleiner als die Miller, sehr gewandt und singt allerliebst. Auf Decorationen und Maschinerie wird sehr viel verwandt, was ich davon gesehen habe, ist sehr sinnreich und die Costüme vom Dichter selbst mit großer Phantasie angegeben. Die Elfen werden bald aussehen, wie Bienen, Schmetterlinge und Blumen", und in einem Brief vom 16. März heißt es: „Von 12 bis jetzt habe ich Probe von „Oberon" gehabt. Die Paton sang zum ersten Male ihre Parthie entzückend schön. Der Effekt des ersten Finale ist außerordentlich und ebenso das zweite Finale mit den Elfen. Wenn die ganze Geschichte fertig gekocht ist, möchte ich Dich wohl herzaubern können. Da sind 8—10 praktikable Felsen wie Häuser, alles auf Rollen, die sich alle öffnen und mit Geistern bevölkert sind und wegverwandeln mit allen diesen Menschen in die offene See."

Am 3. April dirigirte er im letzten Concert der Philharmonischen Gesellschaft seine Freischütz-Ouvertüre, die auch

hier, stürmisch verlangt, wiederholt werden mußte; doch verschlimmerte sich von jetzt an sein körperlicher Zustand immer merklicher. Dabei regte sich die Sehnsucht nach den so heißgeliebten Seinigen und seinem stillen Heim immer mächtiger in ihm. Doch arbeitete er fleißig an der Vollendung des „Oberon“, er componirte für den Sänger des Hüon: Braham, eine neue Scene an Stelle der ersten Arie, ferner das Esdur Rondo: „Ich juble in Glück und Hoffnung neu“, wie die Cavatine: „Traure mein Herz“ und die Romanze: „Arabien mein Heimathland“. Ueber seinen Zustand in dieser Zeit giebt ein Brief an die Gattin die beste Auskunft: „Ich versprach mir die Erlaubniß, an dich schreiben zu dürfen nur dann, wenn ich mit meiner Arie für Braham fertig würde. Da war ich denn recht fleißig, sie ist fertig (nun nur noch ein Theil der Ouvertüre) und eine Oper ist abermals zur Welt gebracht. Gott gebe, daß sie was taugt. — Ich mach mir nicht viel daraus, wie mir überhaupt täglich meine Musik widerwärtiger wird —.“ Diesen kleinen Theil der Ouvertüre schrieb er am 9. April und glaubte damit die Arbeit beendet, aber Braham veranlaßte ihn noch, „damit er auch seine Stimmmittel im getragenen Gesange zur Geltung bringen könnte, die Arie (Preghiera) „Vater hör' mich flehn!“ zu componiren.

Am 12. April endlich ging die Oper mit einem beispiellosen Erfolge in Scene; das Haus war bis auf den letzten Platz mit einem auserlesenen Publikum besetzt, das in begeisterten Beifall ausbrach, als Weber am Directionspult erschien, um die Aufführung seines Werkes selbst zu leiten. Die Ouvertüre mußte wiederholt werden, ebenso die neue, für Braham componirte Scene und Fatimes Romanze im zweiten Akt; jedes Musikstück wurde jubelnd applaudirt und ohne die sonst übliche Opposition; am Ende aber wurde, was sonst in England bisher nicht Sitte war, der Componist stürmisch gerufen, so daß er gezwungen war,

auf der Bühne zu erscheinen, und man ihn wieder mit lautem Jubel empfing.

Wie Klingemann es später ausspricht, erfreute sich die Oper des ruhigen Beifalls der zahlreichen Gebildeten, die seit Kurzem angefangen hatten, deutsche Musik zu kennen und zu lieben. Die Masse, welche durch die schlagendere Musik und das stoffliche Interesse des „Freischützen“ in Enthusiasmus versetzt war, sprach sie weniger an“.

Je mehr unseres herrlichen Meisters körperliche Kräfte abnahmen, desto mehr wuchs seine Sehnsucht nach den Seinigen und der Heimath. Die, von ihm geleiteten Aufführungen des „Oberon“ fanden am 12. 13. 14. 15. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 24. und 25. statt, am 27. dirigirte er in einem Concert der Tochter seines Verlegers Hawes die „Freischützouvertüre“ und am 10. Mai in Kembles Benefizconcert die „Preziosa-Ouvertüre“ und die Scene aus Freischütz: „Durch die Wälder, durch die Auen“.

Am 26. Mai gab er sein eigenes Concert, zu welchem er für Miß Stephens seine letzte Composition schrieb, die Musik zu dem Liede: „From Chindara's warbling fount I come“ aus Thomas Moore's „Lalla Rookh“. Der Saal in Argyle Rooms blieb leider fast halb leer, was natürlich den Meister tief erschütterte. „Was sagen Sie dazu?“ sprach er mit matter Stimme nach Beendigung des Concertes zu den Freunden: „Das ist Weber in London!“ So schmerzliche Eindrücke steigerten natürlich seine Sehnsucht nach Hause und so war er außerordentlich beglückt, als Fürstenau sich entschloß, auf weiteres Concertiren zu verzichten und mit ihm so bald als möglich nach Hause zu reisen. Am 30. Mai dirigirte er noch in dem Concert der Miß Patons die „Freischütz-Ouvertüre“, aber er fand sich dadurch so erschöpft, daß er sich entschloß, sein Benefiz, das am 5. Juni

stattfinden sollte aufzugeben und nicht mehr zu dirigiren. Dieser Entschluß gab ihm neue Spannkraft, er setzte nunmehr seine Abreise auf den 6. Juni fest, und zürnte mit den Freunden, die ihn in dem Zustande nicht reisen lassen wollten. Wir geben hier noch die Ereignisse des letzten Abends seines Lebens nach der Beschreibung seines Sohnes*).

„Weber lehnte ermattet im Lehnstuhl. Smart, Göschen, Fürstenau und Moscheles um ihn. Er sprach leise aber freundlich mit ihnen, und nur von seiner Reise. Man drang in ihn, um zehn Uhr zu Bett zu gehen und einem Wärter oder Fürstenau zu gestatten, in seinem Zimmer zu schlafen. Er verweigerte dies bestimmt und ging kopfschüttelnd selbst darauf nicht ein, als man ihn bat, gegen seine Gewohnheit, die Thür unverriegelt zu lassen. Fürstenau und Smart führten ihn in sein Schlafzimmer, nachdem er allen liebevoll die durchsichtig bleiche, zitternde Hand gereicht und gesagt hatte: „Gott lohne Euch Allen Eure Liebe!“ Fürstenau, von dem allein er solche Dienste litt, war ihm beim Auskleiden, das ihm sehr beschwerlich fiel, behülflich, besichtigte noch das Visicator auf seiner Brust und verließ ihn erst, nachdem Weber, der vorher sorgsam seine Uhr aufgezogen, ihm mit der, ihm eigenen Lieblichkeit für seine Dienste gedankt und bis zur Thür mit den Worten geleitet hatte: „Nun laßt mich schlafen!“ Es waren die letzten, die ein Mensch von dem theuren Meister gehört hat. Offenbar hat sich Weber spät noch einmal aus dem Bett erhoben, denn man fand am andern Morgen die Thür, durch die Fürstenau ihn verlassen hatte, von innen verriegelt.

Die Freunde saßen noch kurze Zeit im Gespräch über den werthen Todtkranken in Sir George's Theezimmer beisammen

*) Bd. II, S. 703.

und berietḥen trauriger Ahnung voll, die Maßnahmen, durch die er am Reisen gehindert werden könnte. Sie gingen um zwölf Uhr auseinander. Beim Herausgehen aus dem Hause blickten sie nach Webers Fenster, er hatte das Licht schon gelöscht". —

Da am andern Morgen dem klopfenden Diener nicht geöffnet wurde, rief dieser Sir Smart herbei und als auch auf sein Klopfen keine Antwort erfolgte, schickte man eilig nach Fürstenau. Man sprengte die Thür und fand den Meister todt im Bett. „Friedlich auf der rechten Hand eingeschlafen, kein Kampf, kein Schmerz hatte die theuren Züge entstellt."

Unter großer Theilnahme wurde der Meister am 21. Juni in der Capelle St. Mary in Moorfields unter den Klängen von Mozarts Requiem beigesetzt.

Die zum Benefiz für ihn veranstaltete Vorstellung des „Oberon" am 17. Juni im Conventgarden-Theater aber deckte kaum die Tageskosten; obgleich der Pächter des Drury-Lane-Theaters an dem Tage sein Theater schloß, um die Einnahmen im Conventgarden nicht zu schmälern.

Auch nach der Heimath sollte Weber wieder kommen, wenn auch anders, als er es geträumt und ersehnt hatte. 1841 erließ Dr. Gambihler einen Aufruf in der „Europa", „dem deutschen Sänger ein Grab in deutscher Erde zu bereiten" — und am 4. März eröffnete Webers langjähriger Freund, der Schauspieler und Costümzeichner F. Heine, eine Subscription zum Zwecke der Ueberführung von Webers Asche nach Dresden. Dr. Schäfer wußte die Dresdner Liedertafel zu bestimmen, ein Concert zu diesem Zweck zu veranstalten, das am 26. März stattfand und einen Reinertrag von 391 Rthlr. ergab. Aeußere Umstände brachten die Bewegung wieder ins Stocken, und so kam es, daß die Ueberführung der Leiche erst 1844 erfolgte. Am 14. December wurde sie unter großer Betheiligung nach dem katholischen Kirch-

Achtes Kapitel.

In London. Das frühe Ende.

Immer mehr trat es jetzt zu Tage, daß des Meisters irdische Laufbahn ihrem Ende sich zuneigte. So schwer es ihm auch wurde, sah er sich doch genöthigt, um seine Obliegenheiten zu vermindern, soweit dies nur irgend möglich war, den Unterricht bei seinem Schüler Julius Benedict aufzugeben; er entließ ihn im Juni 1824 mit einem herzlichen Briefe und einem glänzenden Zeugniß.

Ein Aufenthalt in Marienbad (Juli und August), zu dem er sich nach harten Kämpfen entschlossen hatte, brachte ihm nur Milderung seines Leidens, ohne dies heben zu können. Seine große geistige Ermüdung zeigte sich auch namentlich darin, daß die alte Lust an seiner schöpferischen Thätigkeit fast erloschen schien. „Ich habe", schrieb er aus Marienbad, „keine Sehnsucht nach Notenpapier und Pianoforte und könnte mich, glaube ich, ganz leicht überreden, einst ein Schneider gewesen zu sein und kein Componist." Dabei aber erfaßte ihn auch die bittere Sorge um die Seinigen; diese nicht einem ungewissen Schicksale nach seinem Tode überlassen zu müssen, das hauptsächlich trieb ihn

wieder zur Arbeit, und deshalb namentlich wol nur, nahm er den Auftrag Kembles, des Pächters des Conventgarden-Theaters in London, für dasselbe eine Oper zu schreiben, so freudig und hoffnungsreich an. Freilich sollten seine Erwartungen auch nach dieser Seite nur in bescheidenem Maaße erfüllt werden. Nach langen Unterhandlungen kam die Angelegenheit im December zum Abschluß, nachdem Weber seine ursprünglichen Forderungen nicht unbedeutend ermäßigt hatte. Er erhielt für den „Oberon“ 500 Liv. Sterl. und dafür, daß er die Oper zwölfmal dirigirte 225 Liv. Sterl. Ferner hatte er die Direction von vier Oratorien-Concerten übernommen für ein Gesammthonorar von 100 Liv. Sterl.

Die letzten Wochen vor seiner Abreise nach England wirkten namentlich nachtheilig auf seinen Gesundheitszustand. Noch war er mit der Oper beschäftigt und dabei nahmen ihn auch die Vorbereitungen zu der weiten Reise vollauf in Anspruch. So ist es klar, daß sein Zustand sich merklich verschlimmerte und die Frau und seine Freunde mit größter Besorgniß erfüllte. Es war ihnen daher ein großer Trost, daß sein Freund, der berühmte Flötist Anton Bernhard Fürstenau, der dem Meister in wahrer Verehrung und Liebe zugethan war, sich entschloß, Weber zu begleiten, um in London und dann in Paris zu concertiren.

Am 7. Februar 1826 Morgens 7 Uhr verließ der Meister sein Haus, in das er nicht mehr zurückkehren sollte; er schied von Frau und Kindern um sie nicht mehr wiederzusehen.

In Paris, wo die Reisenden am 25. Februar anlangten, wurde er von Paër, Catel, Auber, Meissonnier, namentlich aber von Cherubini und Rossini mit Auszeichnung aufgenommen. Man versuchte sogar Unterhandlungen wegen einer, für Paris zu schreibenden Oper mit ihm anzuknüpfen und stellte

fasser der Werke: „L'Opéra en France (1820) und „Dictionnaire de Musique (1821) bekannt, nicht nur Partitur und Stimmen, ohne das Recht dazu vom Componisten erworben zu haben, nachgedruckt, sondern er verstümmelte das Werk auch in wahrhaft barbarischer Weise. Die Partitur erschien unter dem Titel: Robin des Bois, ou les trois Balles, Opéra en trois Actes imité de: Der Freischütz, Paroles de Castil-Blaze. Musique de Ch. M. Weber. Partition 80 fr. Parties d'orchestre 80 fr. à Paris chez Castil-Blaze. Aber selbst in diesen Verstümmelungen hatte das Werk großen Erfolg und wie namentlich der Jägerchor und die Gesänge Agathens, ebenso wie die Aennchens und die Scene des Max, alle durch Nationalität oder Bildung gesetzten Schranken übersprungen haben und ebenso in Palästen wie in den niedern Hütten, auf dem weiten Erdenrund ihren Zauber in ungeschwächter Kraft üben, das braucht nicht erst nachgewiesen zu werden, das ist weltbekannt.

„Euryanthe" und „Oberon" konnten nicht den gleichen Erfolg für die Massen gewinnen, was auch durch die andere Natur ihrer Stoffe bedingt erscheint, aber sie haben nachhaltiger auf die Entwickelung der Musik der Gegenwart eingewirkt. An die „Euryanthe" namentlich knüpfte Richard Wagner an, und entwickelte aus ihr hauptsächlich den Stil seines „Tondrama's", wie im nächsten Kapitel ausführlicher nachgewiesen werden soll, und mit der Musik zum „Oberon" eröffnete Weber jenes Reich der Geister der Luft und des Wassers, zu dem er schon durch mehrere seiner Clavierwerke den Weg geebnet hatte und das dann von einer ganzen Schule mit erfolgreichem Eifer durchforscht wurde. Nach dieser Seite nehmen beide Werke daher eine noch höhere Stellung ein, als die zuerst erwähnten, weil sie hauptsächlich bahnbrechend wurden für eine ganz neue Anschauung und Praxis der Musik.

Neuntes Kapitel.

Des Meisters kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung.

Man muß, um des Meisters Stellung innerhalb der Musikentwickelung richtig zu erfassen, die doppelte Wirkung der Musik, durch ihr Material wie durch ihre Formen wol und ganz genau unterscheiden. Nur die Farbe, das Material der Malerei macht eine ähnliche, sinnlich-reizende Wirkung wie das der Musik, der Ton. Dem Stein und Mörtel, Metall oder Marmor, das Material der Baukunst und Skulptur, fehlt diese unmittelbar sinnliche Wirkung fast ganz oder sie ist nur in geringem Grade vorhanden. Aber auch die Farbe wirkt nicht so unmittelbar auf- und anregend, wie der Ton oder besser wie der Klang. Dabei kann man sich der Einwirkung der Farbe entziehen, indem man einfach die Augen schließt oder sie nach anderer Richtung wendet, der Wirkung des Klanges kann man sich in dieser Weise nicht verschließen; auch gegen unsern Willen dringt er ein in unser Ohr und er hallt dort oft noch lange nach, auch wenn er äußerlich schon verklungen ist.

Diese rein materielle Wirkung des Tons ist aber auch zugleich eine weit mehr poetische, als die der Darstellungsmittel

der übrigen Künste. Auch gewisse Farben vermögen uns unter Umständen in eine besondere Stimmung zu versetzen, doch durchaus nicht mit derselben unmittelbaren Gewalt, wie der Ton, und auch nicht in dem Maaße tief und nachhaltig. Ein einziger, lang forthallender Ton, kann aufregend wirken bis zur Unerträglichkeit oder bis zur höchsten Abspannung. Wie beruhigend wirkt der Glockenton, wie beängstigend dagegen der schrille Ton den manche Naturerscheinungen erzeugen. Diese Naturgewalt des Klanges haben die Völker zuerst erkannt, und sie hat unter ihnen eine Reihe von, zum Theil höchst sinnigen Sagen erzeugt. Mit der wachsenden Kultur haben sie dann aber auch diese sinnliche Gewalt ihren Ideen dienstbar zu machen gewußt. Man erkannte früh, daß mit dieser sinnlichen Wirkung von Ton und Klang die Wirkung der Musik überhaupt noch nicht erschöpft, ja daß diese damit nur in ihr unterstes Stadium getreten ist. Das künstlerische Schaffen hat an dieser rein sinnlichen Wirkung im Grunde nur geringen Antheil, sie erfolgt ohne jede künstlerische Absicht. Diese, gewissermaßen rohe Naturgewalt des Tons macht sich der künstlerisch schaffende Geist dienstbar, um seinen Ideen damit Ausdruck zu geben und hierauf erst beruht das höhere, das sittliche Interesse, das der gebildete Geist beim Genuß der Musik empfindet, daß er nicht nur die Töne hört und die in ihnen waltende Naturgewalt auf sich wirken läßt, sondern daß ihm durch die besondere Art der Wirkung ein specieller Inhalt vermittelt wird. Zu diesem Zwecke unterwarf der speculirende Menschengeist auch das Tonmaterial scharfen Untersuchungen, die Töne wurden bestimmt abgegrenzt, nach Höhe und Tiefe unterschieden und, um sie künstlerisch verwerthen zu können, in bestimmte Systeme gebracht. Man ordnete sie nach ihren nähern oder weitern Beziehungen zu einander, um sie zu bestimmten Formen verwenden zu können. Dabei schon reicht

die bloße Tonempfindung nicht mehr aus; hierzu müssen die höhern Mächte des Geistes zugezogen werden; es tritt der, vom Gehör unabhängige künstlerische Intellect in Thätigkeit; er ist demnach für die Wirkung des Kunstwerkes nicht minder wichtig, wie die Tonempfindung und nur wo er im vollsten Umfange sich thätig zeigt, kann überhaupt von künstlerischer Wirkung die Rede sein. Nicht die Klänge an sich vermitteln einen Inhalt, sondern dieser ergiebt sich nur aus der Art und Weise ihrer Zusammenstellung zu künstlerischen Formen. Um einen Inhalt zu offenbaren genügt es nicht, die Tonempfindung an- und aufzuregen, mit reizvollen Klängen die Sinnlichkeit zu entflammen, das Blut in Wallung zu bringen und die Nerven in erhöhte Thätigkeit zu setzen; eine solche Wirkung ist, weil nur durch die Materie erzeugt, noch keine durchaus künstlerische. Zum Geist spricht nur der Geist und dieser gewinnt erst Ausdruck in der speciellen Formgestaltung des Kunstwerkes. Nur dadurch, daß das als Klang sich darstellende Material künstlerische Form annimmt, wird es Träger einer bestimmten Idee und nur indem die Form als solche wirkt, wird dem Hörer der Inhalt vermittelt; die sinnliche Klangwirkung ist nur das Mittel, die Sinne anzureizen, sich mit der Form zu beschäftigen. Dies Princip finden wir dann auch als das treibende, die gesammte Musikentwickelung beherrschende. Schon durch die, auf der untersten Stufe derselben vollzogene Ordnung der Töne in bestimmte Systeme, wird die, nur materialistische Wirkung der Klänge vergeistigt und veredelt, indem man darin bereits die ordnende Künstlerhand, den schaffenden Kunstverstand erkennt. In diesen Experimenten wird schon der künstlerische Schaffenstrieb thätig, der sich die Tonempfindung derartig dienstbar macht, daß er das Darstellungsmaterial in jene innern

Beziehungen bringt, welche die Formgestaltung erst ermöglichen. Aus der Unsumme der überhaupt möglichen Töne, hebt der schöpferische Geist diejenigen heraus, die nicht nur der Tonempfindung angenehm sind, sondern die zugleich als Bausteine für die Darstellung eines Inhalts in künstlerischer Form dienen können und er bringt sie in enggeschlossene Systeme.

Auf ihrem Grunde erheben sich dann die, vom Genie neugeschaffenen oder nachgebildeten Formen, in denen mehr oder weniger klar ausgesprochen, ein mehr oder weniger bedeutsamer Inhalt verkörpert erscheint. Bis in das vorige Jahrhundert hinein sind daher die Meister zunächst bemüht, die überkommenen Formen sich zu höchster Meisterschaft der Verwendung anzueignen, um sie dann mit neuem Inhalt zu füllen und sie so neu- oder umzugestalten.

Die ganze Musikpraxis war zunächst nur darauf gerichtet, diese formelle Fertigkeit zu verbreiten; vermochte der nachschaffende Künstler nicht diese Formen zu erneuern oder sie auch nur reizvoll auszustatten, daß sie erneuerte Wirkung ausübten, so konnte er nur höchstens zeitliche Bedeutung gewinnen, die bald in Vergessenheit gelangen muß.

Dieser Gang ist an jedem der großen Meister von den frühesten Anfängen der formellen Gestaltung des Tonmaterials innerhalb der christlichen Kirche bis auf die Meister der neuern Zeit nachzuweisen. Namentlich durch die erhöhte Pflege der Instrumentalmusik wurde in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Klangwesen allmälig immer mehr berücksichtigt, sodaß es endlich selbst mit einseitiger Vorliebe behandelt, die formelle Gestaltung des Kunstwerkes beeinträchtigt. Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel verwenden die Instrumente noch vorwiegend wie lebendige Singstimmen, sodaß die Klänge der einzelnen Instrumente nicht nur als solche

wirken, sondern zu selbständigen Melodien verwendet sind. Bei Gluck dagegen finden wir bereits zahlreiche Stellen in seinen Opern, in denen die Instrumente nur einzelne Klänge hergeben, um durch sie besonders reizvolle Wirkung zu erzielen.

Die vorwiegend innerlichen Prozesse, welche die Tonkunst bisher zum Darstellungsobjekt gemacht hatte, erforderten mehr die polyphone Darstellung des Klangwesens, wie sie beim Vocalen üblich war. Wir begegnen zwar auch hier bereits Versuchen, nur durch die Gewalt der Accorde zu wirken, wie bei den Meistern der venetianischen Schule, aber auch diese verleugnen nirgends den polyphonen Zug, dem die ganze Harmonik ihre Entstehung verdankt. Wir wissen, daß der Ursprung des mehrstimmigen Gesanges auf melodische Phrasen zurückzuführen ist, die Jahrtausende hindurch nur als solche sich entwickelten und daß wahrscheinlich erst gegen das Ende des ersten Jahrtausend christlicher Zeitrechnung die Praxis dazu geführt wurde, solche Melodien gleichzeitig erklingen zu lassen oder sie dadurch mehrstimmig zu machen, daß man sie — im Canon — mit sich selbst contrapunktirte. Dieser, zunächst gewiß nur aus dem Stegreif geübten Mehrstimmigkeit, bemächtigte sich denn die Spekulation um die künstlerisch verwendbaren Zusammenklänge herauszuheben, und sie ebenso nach ihrer Verwandtschaft geordnet zusammenzustellen wie die einzelnen Töne in der Tonleiter. Als dann die Meister des funfzehnten Jahrhunderts sich von dem größern Reiz der accordischen Klänge angezogen fühlten und mit ihm selbständiger operirten, da geschah auch dies noch immer nach dem Princip der Polyphonie, insofern, als die Accorde nun mehr wie die einzelnen Töne behandelt und zu Formen verbunden werden. Daneben waren die größten Meister aber auch immer hauptsächlich bemüht, die Accorde in ein beseeltes und belebtes Gewebe von selbständigen Stimmen aufzulösen. So wurde jener vocale Stil entwickelt

der das gesammte Klangmaterial in einzelne Stimmen von höchster Selbständigkeit auflöste und zu den kunstvollst verschlungenen Formen verwendete. Diese Darstellungsweise des Materials ist natürlich die höchste künstlerische, und weil sie das sinnliche Element des Klanges am wenigsten wirksam erscheinen läßt, für den Ausdruck reinster Innerlichkeit die entsprechendste. Aus diesem Grunde namentlich behielten sie denn auch die Meister wie Bach und Händel noch bei ihren Instrumentalwerken und bei der instrumentalen Begleitung ihrer Gesänge bei, soweit dies die veränderte Technik der Instrumente zuließ. Ihre Trompeten und Hörner und selbst die Posaunen ahmten ebenso die polyphone Führung der Singstimmen nach, wie die Rohrblase- und die Streichinstrumente. Nachdem aber die Instrumente immer mannichfaltigere und reizvollere Klänge entwickelten als die Singstimmen, lag es zu nahe, mit ihnen selbstständigere Wirkung zu erzielen und in diesem Streben sehen wir namentlich eine Reihe von Componisten des achtzehnten Jahrhunderts das Klangwesen ganz einseitig verfolgen „um gebührlichen Effect“ zu machen. Besonders reizten die dramatischen Darstellungen dazu. Die Musik hat auch hier allerdings zunächst die Aufgabe, die psychologischen Prozesse, aus denen die Handlung sich von selbst ergiebt, uns näher darzulegen; sie soll uns einen Einblick gewähren in das Innere, das geheimste Seelenleben der handelnden Personen, um uns dadurch nicht nur den Gang der Ereignisse klar und verständlich zu machen, sondern uns diese zu eignem Empfinden näher zu legen, sodaß wir uns gewissermaßen als mithandelnd und mitempfindend fühlen. Das vermag die Musik allerdings hauptsächlich nur in der bereits charakterisirten Weise einer mehr selbständigen Führung der einzelnen Stimmen und Organe. Daneben aber ist sie auch genöthigt, die äußere Schaustellung zu unterstützen, wie bei der Oper, oder sie zu ersetzen,

wie beim Oratorium und hierbei ist sie vielfach gezwungen, das Klangwesen mehr als solches wirken zu lassen. Die Musik zur Oper muß auch die äußern Vorgänge in ihrer Weise zu illustriren versuchen und wird dadurch vielfach zu rein klanglichen Malereien veranlaßt, die an den Instrumenten die willigsten Organe finden. Schon Monteverde malt in seiner Composition der 52—60. Stanze des zwölften Gesanges aus Tasso's: „Das befreite Jerusalem“ ausführlich den Kampf Chlorinda's mit Tancred, und seitdem haben die Operncomponisten mit großer Vorliebe auch die Illustration solch äußerer Vorgänge durch Musik versucht; Gewitter und Sturm, Sonnen-Auf- und Untergang, Waldesrauschen und Quellgeriesel, das Heulen und des Windes, Säuseln der Blätter und dergl. waren namentlich für die französischen Operncomponisten seit Lully und mehr noch seit Rameau beliebte Darstellungsobjekte. Dadurch fühlten sich aber auch die Instrumentalcomponisten angeregt, derartige Malereien auszuführen; die Lautenisten schon gaben nicht nur ihren Tänzen charakteristische Namen, sondern sie versuchten auch äußere Vorgänge wie die oben erwähnten mit ihren Instrumentalmitteln darzustellen. Ihnen folgten ebenso die Cembalisten und die übrigen Instrumentalisten. Auch die größten Meister, deren Hauptbestreben darnach gerichtet war, ihre wunderbaren Ideen auch in vollendeten künstlerischen Formen darzustellen, verschmähten solche Malereien nicht. Außer Gluck haben auch Bach und Händel in ihren unsterblichen Werken gezeigt, wie solche Tonmalereien hochbedeutsam innerhalb der geschlossenen Formen eingeführt werden können. Joseph Haydn übte namentlich in seiner „Schöpfung“ und in seinen „Jahreszeiten“ diese Thätigkeit; Mozart in seinen Opern, Beethoven in seinen Sinfonien nicht minder wie in seinem „Fidelio“, seiner Musik zu „Egmont“ u. dergl.

Diesen Meistern waren derartige Tonmalereien aber immer noch nur einzelne Partien in ihren, sonst nach andern Gesichtspunkten construirten Kunstwerken.

Daneben waren aber auch bereits eine Reihe kleinerer Meister bemüht, die Tonmalerei zum Selbstzweck zu erheben, ganze Bilder in Musik auszuführen, ganz bestimmte äußere Vorgänge zum Gegenstand musikalischer Darstellung zu machen. Der derartigen Versuche von Dittersdorf, Abt Vogler u. s. w. wurden bereits gedacht.

Doch erst die Romantik brachte diese Thätigkeit in eine neue Richtung, verhalf der Tonmalerei zu systematischer Pflege. Man bezeichnet mit Romantik bekanntlich die eigenthümliche Richtung, welche der schaffende Geist unter den Völkern des Abendlandes nahm, als ihnen die phantastische Welt des Morgenlandes erschlossen wurde. Ursprünglich war romantisch gleichbedeutend mit romanisch und bezeichnete die Sprache der europäischen Mischvölker: Italiener, Franzosen und Spanier, die sich aus der lateinischen Volkssprache (der lingua romana, im Gegensatz zur lingua latina) im Beginn des Mittelalters gebildet hatte. Ein in dieser Sprache verfaßtes Gedicht hieß bei den Franzosen ein Romant und im sechzehnten Jahrhundert kam der Name auch nach Deutschland, besonders als Bezeichnung für den phantastischen und abenteuerlichen Roman „Amadis" und seitdem gewöhnte man sich daran, das Abenteuerliche und Phantastische der französischen Ritterwelt des Mittelalters mit dem Ausdruck romantisch zu bezeichnen.

In der Mitte der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts versuchten die beiden Schlegel — August Wilhelm und Friedrich von Schlegel, denen sich Ludwig Tieck, Friedrich Novalis und eine Reihe anderer Dichter anschlossen — das Große und Tiefe jener romantischen Poesie, besonders der ältern,

ihrer Zeit zu vermitteln und gründeten jene Dichterschule, die man, im Gegensatz zu der, von Goethe und Schiller vertretenen sogenannten „klassischen Schule", als romantische bezeichnete. Bald wurden beide Begriffe als Stichwort benutzt, und da es außerordentlich schwer erscheint, sie auch nur annähernd zu begrenzen, so trat eine große Verwirrung in Bezug auf ihre Anwendung bald hervor, wodurch heftige Fehden veranlaßt wurden. Im Allgemeinen war man darüber einig, daß der Klassicität größte Formvollendung als erste Bedingung gilt, während die Romantik einen mächtig bewegenden Inhalt erfordert. Klassisch sollte nur heißen, was formell mustergültig für alle Zeiten ist; romantisch aber nannte man die, durch eine blühende Phantasie hervorgebrachten, am lebendigen Quell des Lebens genährten Kunsterzeugnisse. Die Blütezeit der Hellenen wurde zum klassischen Alterthum und die Zeit des Mittelalters zum romantischen Zeitalter; in der hellenischen Poesie fand man Klassicität, in der christlichen Romanticismus.

Mannichfach andere Deutungen erfuhren beide Begriffe noch, als sie auch auf die einzelnen Künste übertragen wurden. Aesthetiker wie Hegel fanden in der Architektur das klassische, in der Musik das romantische Schönheitsideal und am Ende wurden beide Begriffe zu Gattungsbegriffen innerhalb derselben Kunst. Joh. Friedr. Reichardt bezeichnete Haydn und Mozart als Romantiker im Gegensatz zu Bach, Händel und Gluck, den Klassikern, und als dann Beethoven die Aesthetiker beschäftigte, wurden Haydn und Mozart zu Klassikern und Beethoven zum Romantiker. Als solchen suchte ihn namentlich E. T. A. Hoffmann zu verherrlichen. Ihm erscheint die Instrumentalmusik überhaupt als die romantischste unter den Künsten, „denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf." Als dann aber Carl Maria von Weber, ebenso wie Franz

Schubert dem Kunstwerk wiederum einen neuen Inhalt zuführten, reihte man auch Beethoven den Klassikern ein und Weber und Schubert blieben die Romantiker.

Mittlerweile sind aber auch diese bereits wieder einer Anzahl von Aesthetikern zu Klassikern geworden gegenüber von Mendelssohn und Schumann und wenn es gilt, zwischen diesen beiden Meistern zu unterscheiden, so ist Mendelssohn der Klassiker und Schumann der Romantiker. Im Gegensatz zu der, durch Weber, Spohr und Marschner vertretenen ältern romantischen Schule bezeichnet man auch Mendelssohn und Schumann als Neuromantiker, denen sich dann die sogenannte neudeutsche Schule selbst beizählt.

Ein solches Klassificiren ist wenig mehr als eitles Spiel mit Worten und muß nothwendig zur Verwirrung führen. Weber und seine Nachfolger auf diesem Gebiet wurden nur dadurch zu Romantikern, daß sie die Romantik selbst zum Darstellungsobjekt für ihre Schaffensthätigkeit machten, durch ihr Kunstwerk die geheimniß- und ereignißreiche Welt der Romantik entschleiern und darstellen.

Bei allen Meistern, bei den Klassikern wie bei den Romantikern, ist das Kunstwerk von der Phantasie und der Empfindung erzeugt, beide aber sind bei jedem einzelnen in anderer Weise beeinflußt. Auch Gluck, Händel und Bach führen uns in eine, uns ursprünglich fremde Welt; die Glucks, die Welt der Heroen, ist auch eine fabelhafte, aus der Gemüthswelt der mythischen Zeit entwickelte; aber sie ist nicht geradezu erdichtet, sondern der Wirklichkeit nachgebildet; sie ist nur der Zufälligkeiten der äußeren Erscheinung entkleidet und breitet sich deshalb erhabener und gewaltiger vor unsern Augen aus als die Alltagswelt. Bach und Händel aber versenkten sich in die Wunderwelt

des Reiches Gottes, die sie uns in ihrer unfaßbaren Größe und Gewalt vorzuführen unternahmen.

Die drei nachfolgenden Meister: Haydn, Mozart und Beethoven treten dann in ein bestimmtes Verhältniß zu der Welt der Wirklichkeit, deren poetischen Gehalt sie auf sich wirken ließen, um ihn in ewig mustergiltigen Kunstwerken zu gestalten und uns zu offenbaren. Der Liebe Lust und Leid, die Wunder der Schöpfung und die Macht der Weltbegebenheiten erzeugen nunmehr das Kunstwerk in der Phantasie dieser Meister.

Eine ganz andere Stellung zu Natur und Welt gewinnen dagegen die Romantiker. Die Welt der Wirklichkeit entspricht zu wenig ihren Idealen, sie empfinden zu sehr das Mißverhältniß, in das die reale Welt zu den herrlichsten und schönsten Ideen tritt und so flüchten sie sich in die Welt der mittelalterlichen Romantik, deren besonderer Zauber ihnen die Unzulänglichkeit der realen Welt vergessen machte. Sie construiren sich nach dem Muster jener erträumten Welt eine neue und folgen darin nur einem Zuge des deutschen Volksgemüths, der früh in ihm lebendig geworden war und dem das Christenthum namentlich Nahrung gab. Dies hatte als Ersatz für diese Welt der Mühsal und Trübsal eine neue Welt, das Jenseits mit allen Reizen und dem blendendsten Zauber, dem erstaunten und sich berauschenden Auge erschlossen und die geschäftige, lebhaft erregte Phantasie, malte dann diese unbekannte Welt mit den glänzendsten Farben aus. Eine neue Richtung erhielt diese Thätigkeit durch die Kreuzzüge und das Ritterwesen mit seinen Abenteuern, die zugleich auch dem realen Leben eine neue, mehr poetische Form gaben.

So entstand diese neue romantische Welt nicht eigentlich als Gegensatz zur antiken, diese ist vielmehr noch vom unmittelbaren Leben erzeugt, sondern als einseitiges Erzeugniß des einen neuen Zuges des Menschengeistes. Die griechische

Götterwelt ist direct aus dem wirklichen Leben hervorgegangen und während der griechische Geist diesem dadurch erhöhten Reiz zu geben wußte, daß er es in unmittelbaren und ersprießlichen Verkehr mit der Götterwelt setzte, eröffnete das Christenthum dem gepeinigten Geiste als Ersatz eine neue Welt im Jenseits, gegen welche die Erde nur als ein Jammerthal erscheint; es erweckte die Sehnsucht nach jener Welt der Verklärung und der sündenreinen Seligkeit und steigerte sie bis zur vollen Verachtung des irdischen, der Sünde und dem Jammer verfallenen Lebens. Diese Sehnsucht nach einem, in unbekannten Fernen uns erwartenden reinen und ungetrübten Glück ist wieder ein charakteristisches Merkmal der Romantik geworden.

Besonders befruchtend wirkte in dieser Richtung dann auch der enge Verkehr mit andern Völkern, bei denen das Leben gleichfalls romantisches Wesen angenommen hatte. Jener tiefen und brünstigen Sehnsucht nach einer bessern Welt kam die blütenreiche Dichtung des Morgenlandes namentlich zu Hülfe. Mit der üppigen Farbenpracht und dem bestrickendsten Sinnenreiz Indiens wurde diese neue Welt aufgebaut und ausgestattet. Der christliche Wunderglaube machte das deutsche Gemüth empfänglicher für die phantasiereiche Mährchenwelt der fernsten Vergangenheit und der fremden Völker. Auch das Uebersinnliche, Phantastische, das rein Körperliche, Nebelhafte und Unsinnliche wurde jetzt Stoff für die Darstellung der Kunst, gleichviel, welchem Volk, welcher Religion oder Zeit es angehörte, und diese gelangte dadurch zu einer Fülle von Stoffen und einem üppigen Inhalt, wie kaum die Kunst früherer Jahrhunderte. Obwol nun diese neue Welt hauptsächlich der Phantasie angehört, ging doch dabei auch das Herz nicht leer aus. Auch der Liebe wird durch die Romantik gewissermaßen eine neue Geschichte begründet, sie wird zur seltenen Glut bis zum verzehrenden Feuer gesteigert. Andererseits konnte
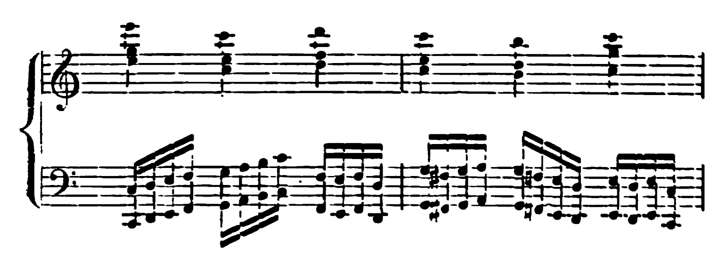
die phantastische Welt selbst mit ihren Genien und Dämonen, nicht ohne Wirkung auf die Empfindung bleiben; sie erzeugt hier naturgemäß Furcht und Schrecken, Bangen und Sorgen oder Friede und Freude, Sehnen und seliges Verlangen.

Damit aber bot die Romantik der Tonkunst eine Fülle der günstigsten Darstellungsobjekte. Beide sind im Grunde sehr nahe verwandt; die elementare Wirkung des Klanges ist der Wirkung der Romantik durchaus vergleichbar. So lange die Klänge, ohne zu abgerundeten Formen vereinigt zu sein, frei ausklingen und somit Gemüth und Phantasie nur anregen, ohne jenem eine bestimmte Empfindung oder dieser ein bestimmtes Bild zu vermitteln, ist ihre Wirkung romantisch. Schalmeien-, Hörner- und Glockenklang wirkt romantisch wie das Sausen des Windes und der Bäume, das Rauschen des Wassers oder das dumpfe Rollen des Donners, weil die Wirkung eine elementare ist. Diese wird erst eine höhere, wenn die Klänge zu bestimmten Formen verarbeitet werden, weil sie nur dann faßbare Ideen vermitteln und nur so wurden die jüngern Meister seit Weber, die Tondichter der Romantik, weil sie sich dieser, mehr sinnlich reizvollen Wirkung des Klanges bemächtigten um ihn zu festgefügten Formen zu verwenden, in denen ein Stück der Romantik dargestellt ist. Die ältern Meister operirten mehr mit dem Ton, als einem fast abstracten Begriff, benutzten ihn zu kunstvoll gefügten Formen, die sie dann in Klängen lebendig werden lassen. Den Romantikern wurde der Klang als solcher schon bedeutsamer, sodaß sie dabei die Form allmälig immer mehr verlieren. Carl Maria von Weber erscheint als der erste Meister, der diese veränderte Stellung gewinnt, ohne daß er übrigens die formelle Gestaltung dabei verliert. Sein Lebens- und Bildungsgang bestimmte diese Richtung ebenso wie seine natürliche Begabung.
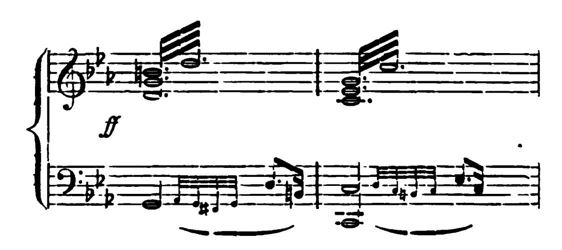
Seine Jugendzeit fällt mit der Blüte der romantischen Dichterschule zusammen und so wurde er auch der erste Meister, der ihren Spuren folgte, und unter dem Eindruck derselben seine Werke schuf. Muß man doch selbst den Vater als von romantischen Ideen erfüllt bezeichnen. Das Unbehagen, sich den bestehenden Verhältnissen einzufügen, die geniale Lust am Vagabondiren und jener Schaffens- und Wirkensdrang ins Blaue, dies Streben nach fast unbekannten oder doch wenig sichern Zielen, welche den Alten zu so mancherlei Thorheiten verführten und auch den Gang der Erziehung des reichbegabten Sohnes zum Theil mit bestimmten, mit einem Wort, der abenteuerliche Zug, der des Vaters Leben fast scheitern ließ, ist, wenn auch nicht ein Merkmal, doch gewiß mit eine Frucht der Romantik. So wurde der Knabe früh gewissermaßen in die neue Atmosphäre derselben versetzt und wenn auch noch unbewußte mit ihr erfüllt.

In den ersten Werken des Knaben zeigt sich dieser Einfluß schon in der größern Sorgfalt, die er dem Klangwesen zuwendete. Das ist selbst bei den Fughetten Op. 1 der Fall, wo man es immer am wenigsten erwartet. Die ganze Construction dieser Form verleitet die Meister oft zu einer gewissen Starrheit und Trockenheit der Wirkung, die man, natürlich mit Unrecht, häufig als nothwendige Bedingung hat ansehen wollen. Des Knaben Themen „klingen" schon ganz nett und ihre Verarbeitung ist auch hauptsächlich in dem Bestreben ausgeführt, Klangreiz zu erzielen. Selbstverständlich tritt dies Bestreben noch mehr bei den freiern Clavierwerken hervor, die sich namentlich dadurch von derartigen Jugendwerken anderer Meister unterscheiden, daß sie bereits viel mehr durch Klangwesen und Technik des Claviers als durch theoretische Unterweisung beeinflußt erscheinen. Während man bei den ähnlichen Arbeiten Mozarts oder Beethovens erkennt, daß sie hauptsächlich dem Bestreben:

bestimmte Formen nachzubilden, ihre Entstehung verdanken, merkt man an diesen Jugendarbeiten Webers, daß sie Klangwesen und Technik des Claviers in wirksamster Weise entfalten sollen. Diese Figuration in Octavengängen:



oder das Tremolo:



die rhythmische Auflösung der Accorde in der fünften Variation sprechen zu deutlich, als daß dies noch näher zu erweisen wäre.
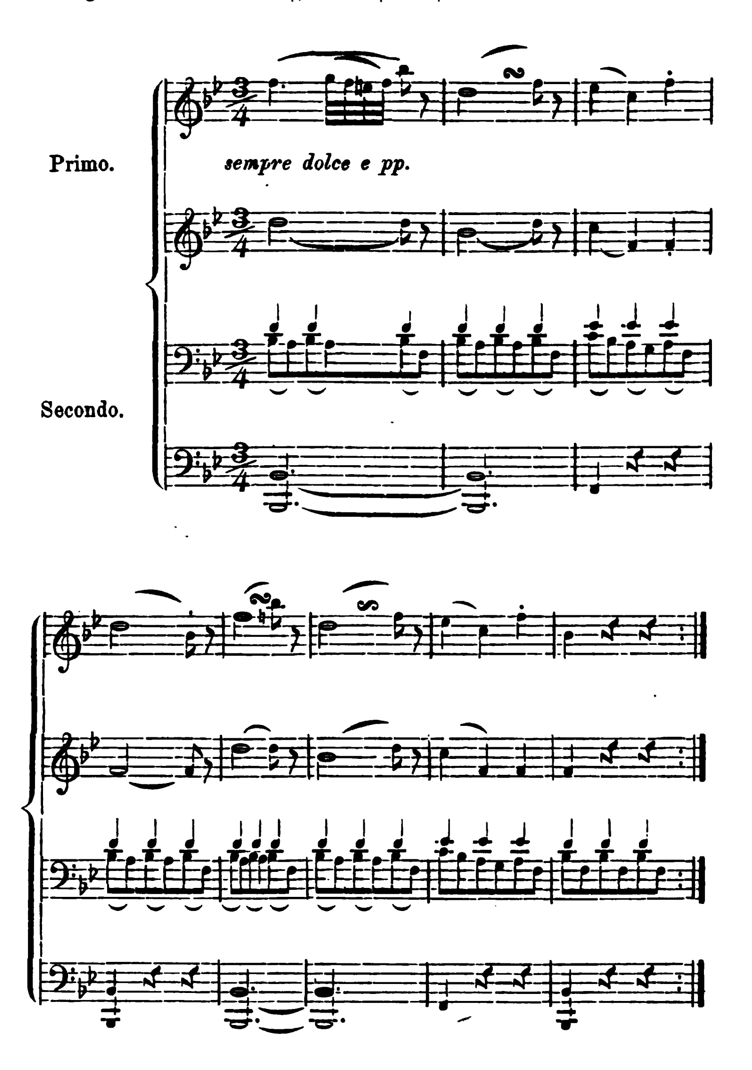
Besondere Nahrung fand diese eigenthümliche Richtung seines Geistes hauptsächlich darin, daß er früh veranlaßt wurde, der Bühne seine Thätigkeit zuzuwenden. Als er seine ersten dramatischen Versuche unternahm, war er weder mit dem allgemeinen Apparat musikalischer Gestaltung, noch mit dem besondern der dramatischen näher vertraut und da er dennoch Erfolge erreichen wollte, so sah er sich genöthigt, vornehmlich das sich anzueignen, was er bereits als wirksam erkannt hatte. Die Bruchstücke, welche uns von der Oper: „Das Waldmädchen“ erhalten sind,

bezeugen, daß er damals schon mit feinem Instinkt zu wählen wußte und daß er sich nicht täuschte, das bewies der Erfolg den die Oper hatte. In **Freiberg** und **Chemnitz** war dieser nicht bedeutend, aber in **Wien** wurde sie, nach des Meisters eignen Aufzeichnungen 14 Mal gegeben, in **Prag** in's Böhmische übersetzt und auch in Petersburg mit Beifall aufgeführt. So wurde Weber von vornherein nach jener veränderten Richtung geführt, in welcher nicht mehr die **musikalisch dramatische Entwickelung als solche, sondern der dramatische Effekt als Hauptziel** angestrebt wird; und dies Streben beeinflußt auch seine weitern Studien und Arbeiten.

Auch seine Instrumentalwerke sollen den höchsten Effekt machen, darum studirt er mit dem regsten Eifer das Klangwesen jedes einzelnen Instruments, um ihm die reizvollsten Klänge abzugewinnen; daneben ist doch auch noch immer der Geist der alten, mehr formengewandten Schule in ihm mächtig, sodaß er noch nicht so vollständig im Klangwesen untergeht, wie seine Schüler und Nachfolger in dieser Richtung. Er pflegt, wie wir zeigten, vornehmlich die einfachsten Formen, aber in engster Geschlossenheit und musterhafter Ausführung.

Schon die einzelnen Musikstücke aus der Oper: „**Peter Schmoll**“ zeigen einen bedeutenden Fortschritt nach dieser Richtung; selbst den Orchesterapparat verwendete er hier schon mit größerer Gewandtheit und mehr Erfolg. In seinen **Clavierstücken** aber macht sich bereits jene eigenthümliche instrumentale Polyphonie geltend, welche die Klänge nicht in einzelne Stimmen auflöst, um ihnen dadurch selbständigen Inhalt zu verleihen, sondern die sie zu Figuren verarbeitet, welche die sinnliche Gewalt des Klanges erhöhen, seinen Reiz ungewöhnlich steigern.

In Stellen wie beispielsweise diese:



ist die Wirkung eine durchaus accordische, kaum die Oberstimme erhebt sich zu einer Art selbständigerer Melodie, und sie ist doch nur aus den Accordtönen gewonnen; sie erwächst aus den sogenannten Accordbrechungen (Arpeggien) und weil auch in der Unterstimme die Accorde in eigenthümlicherer Weise dargestellt sind, so wird ihre Wirkung veredelt, ohne ihren sinnlichen Reiz zu vermindern; dieser wird im Gegentheil dadurch nur erhöht.

In ganz ähnlicher Weise stellt Weber auch die Accorde orchestral dar und dies namentlich giebt seiner Instrumentation den besonderen Zauber; nur selten werden die begleitenden Instrumente mit selbständigeren Melodien bedacht, aber sie bringen auch nur selten die Accordtöne nur einfach ausfüllend, sondern in ähnlicher Darstellung, wie die oben verzeichnete. Das Klangwesen gewinnt damit nicht nur erhöhten sinnlichen, sondern auch poetischen Reiz.

Weder die Unterweisung von Michael Haydn, noch die von Heuschkel, Kalcher oder Vogler hatten ihn dazu geführt; diese neue Weise der accordischen Darstellung entsprang vielmehr aus der Eigenart seiner Begabung, durch welche seine ganze weitere Entwickelung bestimmt wurde. Vogler wurde in Beziehung hierauf nur insofern einflußreich für Weber, als er diesen durch seine Lehre und sein Beispiel in der eingeschlagenen Richtung zu immer energischerem Vorwärtsschreiten anspornte. Wie anders geartet auch Vogler erscheint, als sein genialer Schüler, dieser fand bei ihm doch, was er zunächst suchte. Auch Vogler war ja in gewissem Sinne von der Romantik erfüllt, wenn auch nur von der bereits toll gewordenen. Die geheimnißvolle Wirkung des Tons verleitete ihn sogar in der Theorie, in welcher höchste Klarheit herrschen und durch welche positives Wissen verbreitet werden soll, zu allerlei mythischen Formelkram und offenbaren Charlatanerien, und er wurde durch sie zu einem krassen

Realismus in seinen Compositionen geführt, der bisher nur ganz vereinzelt sich gezeigt hatte. Es ist erwähnt, bis zu welch kecken Tonmalereien er sich verirrte, mit denen er wol weniger sich, als die gläubigen Zuhörer zu betrügen versuchte. Für Weber konnte die Unterweisung Voglers nur insoweit erfolgreich werden, als er dadurch veranlaßt wurde, auf der eingeschlagenen Bahn weiter zu gehen, und als ihn Vogler aus dem Schatze seiner praktischen Erfahrungen mit den Mitteln der ältern Meister auf die Masse zu wirken, vertraut machte, welche ihm noch unbekannt waren. Auch insofern war Vogler Romantiker, als er der Harmonik besondere Sorgfalt zuwandte, indem er sie zu systematisiren und auch zu erweitern suchte; sonst begnügte er sich mit den einfachern Formen, den Melodien und selbst der Rhythmik der Italiener. Als Harmoniker fühlte er sich bedeutend genug, daß er glaubte wagen zu dürfen, einen Johann Sebastian Bach, den größten Harmoniker aller Zeiten verbessern zu können. Der eitle Mann hatte zwölf von Bach bearbeitete Choräle umgearbeitet und, wie er meinte verbessert. Wie sehr auch Weber den Lehrer verehrte, so hätte er aus eigenem Antriebe es wol nie unternommen diese Arbeit Voglers zu „zergliedern“, um zu beweisen, daß sie wirkliche Verbesserungen sind. Schon unterm 12. Juni 1810 hatte er „ein Wort über Vogler geschrieben“, indem er die „seiner Meinung nach große Bedeutung Vogler's nachzuweisen suchte“. „Es ist ein anerkanntes Schicksal großer Männer“, heißt es darin“, sich bei ihren Lebzeiten verkannt zu sehen, womöglich Hungers zu sterben, und nach dem Tode von hungrigen Verlegern zum Himmel erhoben zu werden. Der Mensch strebt nie nach dem ihm zunächst Liegenden, sondern nur das Verlorene hat ihm Werth. So wird es auch der Welt mit Vogler gehen. Ein Theil staunt ihn an, weil er seinen Geist nicht zu ergründen wagt, der andere schimpft und schreit, weil er ihn nicht verstehen
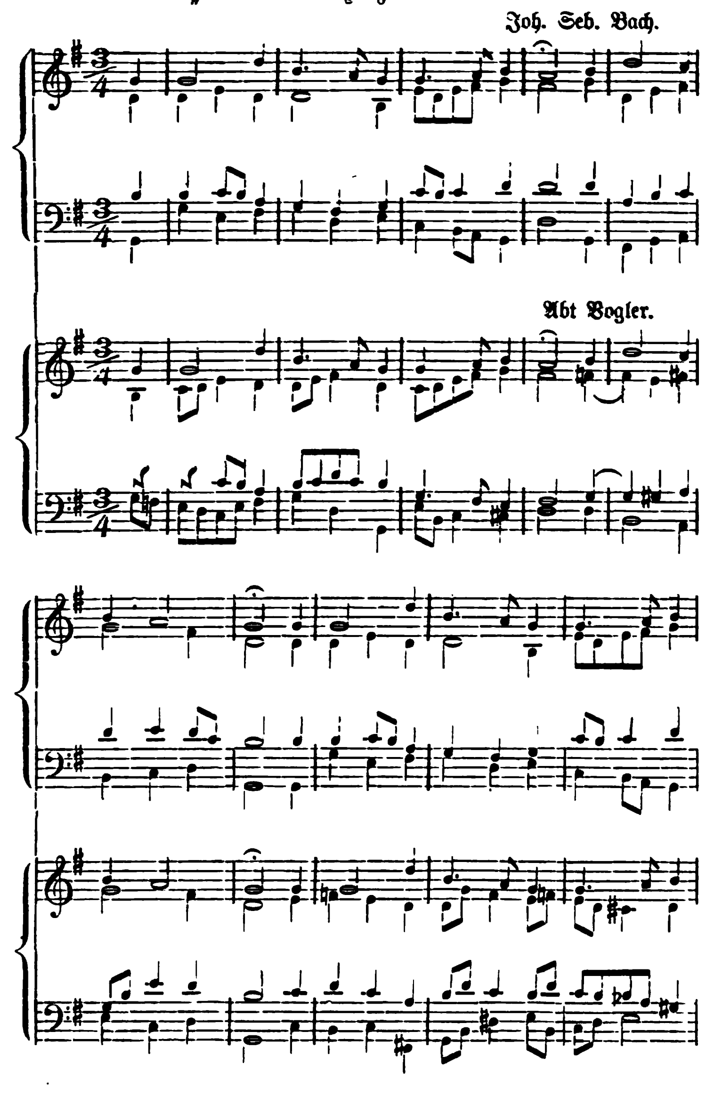
kann, und sich durch ihn und seine neuen Ansichten vom Monopol des unfehlbaren Kontrapunkts und Generalbaß=Schlendrians verdrängt und zurechtgewiesen sieht."
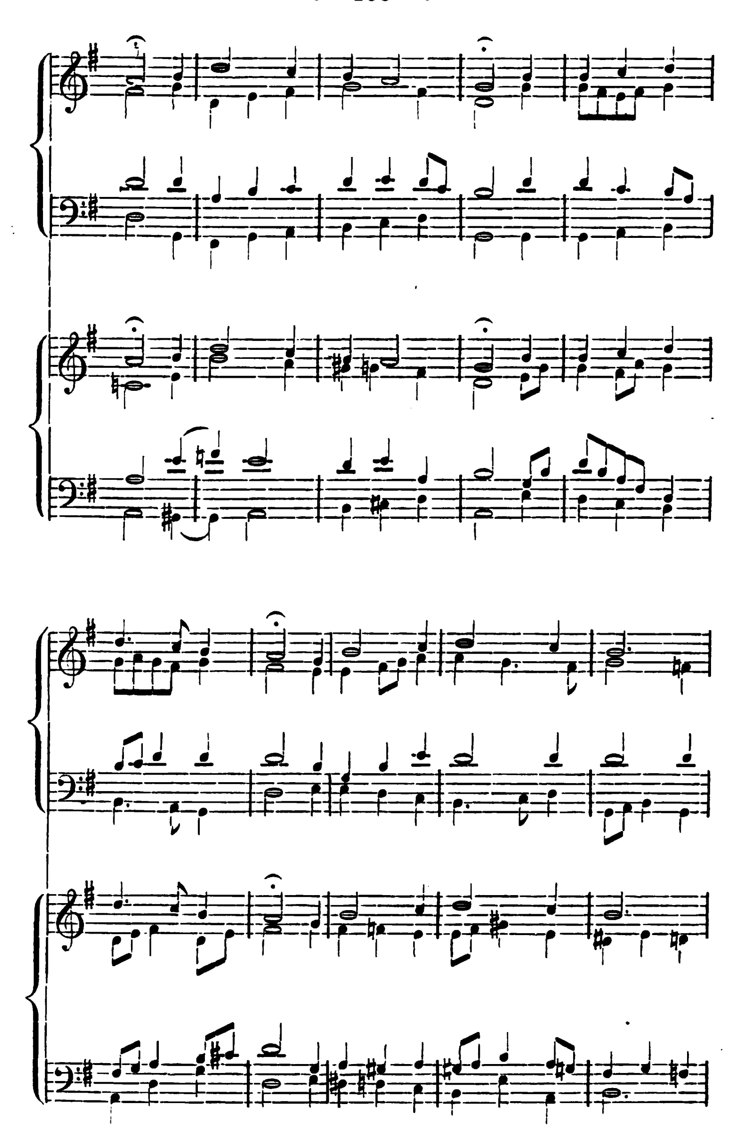
In der Einleitung zu seiner Zergliederung der Vogler'schen Choräle erkennt Weber selbst an „daß es ein allerdings gewagtes Unternehmen ist, den Ruhm und die Kenntnisse eines, von der Welt anerkannten großen Mannes antasten zu wollen, und ein großer Theil wird mit Unwillen Gegenwärtiges betrachten, und von Unfehlbarkeits=Glauben beseelt aburtheilen, ohne beide Theile gehört zu haben. Demohngeachtet wage ich es, im Vertrauen auf die Macht der Wahrheit, des Vermögens, jedes Wort beweisen zu können, und auf die Unpartheilichkeit mehrerer Denker, die nicht ungeprüft verdammen werden."
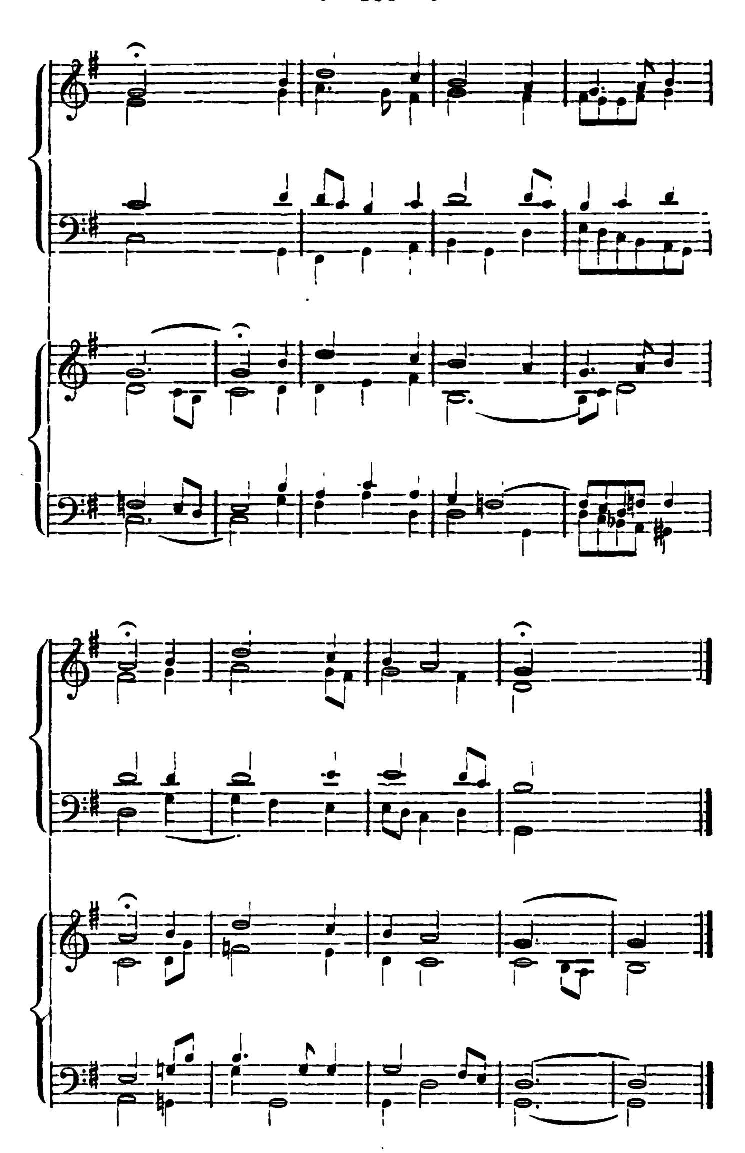
In einem Briefe an Gottfried Weber vom 23. Juni 1810 sagte er über die Angelegenheit: „Du mußt wissen lieber Weber, daß ich eine Arbeit auf Voglers Verlangen unternommen habe, die mir viel Ruf machen, aber auch verflucht viel Hunde über den Leib hetzen kann. Er hat nämlich 12 Choräle von Sebastian Bach verbessert, wozu ich einen Vergleichungsplan und Zergliederung beider Arbeiten schreiben soll, der auch schon fertig ist, und den ich dir gar zu gern zeigen möchte."

Da diese Arbeit viel zu charakteristisch für die Anschauung des Lehrers und seines Schülers ist, so möge hier noch der erste Choral — nach Bach und nach Vogler stehen, mit der Kritik Webers.

„Aus meines Herzens Grunde."
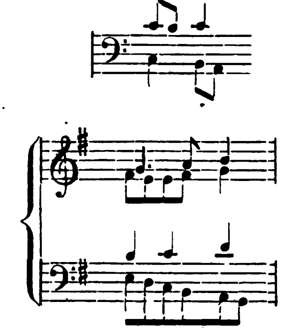






Das, was Weber in seiner Zergliederung als, von Vogler in seinen Choral-Begleitungen beobachtet, besonders hervorhebt, „daß er seine Schlußfälle planmäßig vertheilt, und ebenso die Folge der Accorde bestimmt und anordnet", das ist bei Bach in noch viel erhöhterem Maße der Fall. Gerade diese Art der Melodienbearbeitungen mit einer Harmonik, deren ganze Anordnung ebenso organisch die Zeilen der Strophe nachbildet, wie die Melodie, und die Darstellung der Harmonie in lebendigen, selbständigen Stimmen ist Bach's eigenste Art und von ihm in dieser Vollendung zuerst geübt worden, so daß sie Vogler nur von ihm gelernt haben konnte. Seine vermeintlichen Verbesserungen aber sind nichts weiter als Veränderungen, und mindestens sehr zweifelhaft, wenn nicht geradezu Verschlechterungen.

Wenn Weber es zunächst zu loben findet, daß Vogler die Wiederholung des ersten Theils anders harmonisirt, während Bach die ursprüngliche Bearbeitung beibehält, so übersieht er, ebenso wie sein Meister, daß für den alten Thomas-Cantor der Choral das Gemeindelied war, das nicht der Tummelplatz harmonischer Kunstfertigkeit werden sollte, sondern dem Erguß gläubig andächtiger Stimmung diente. In diesem Sinne wählt Bach seine Harmonien, um durch sie näher zu erläutern was in der Melodie in allgemeinerer Weise verkörpert ist; an diesen Weisen harmonische Künstelei zu üben, das kann nur als thörichtes Beginnen bezeichnet werden. Die reichere Harmonik, welche weiterhin in einzelnen Fällen Vogler anwendet, hätte auch nur bei specieller Gelegenheit — vielleicht im Oratorium, in der Passion oder in der Cantate — Sinn, wenn im Choral erregtere und gewaltigere Stimmungen zum Abschluß gebracht werden sollen. Für den Gemeindegesang ist die einfachste Harmonik immer die entsprechendere. Genauer noch wird der Standpunkt des ver-

bessernden Lehrers und seines vertheidigenden Schülers durch die, nach Webers Meinung verbesserte Stimmführung Voglers bezeichnet.

Weber sagt hierüber: „Es ist nicht genug, daß eine jede Stimme einzeln für sich singe; ihre Zusammenstellung mit den andern ist das Wesentlichste und das dabei zu vermeidende unangenehme Zusammenstoßen durchgehender Noten, um eine einzelne Stimme fließend zu machen.“ Hier spricht der, tief in den Zauber der Harmonik verstrickte Romantiker, der sich die Wirkung derselben auch nicht durch die schnell vorübergehende schärfere Dissonanz trüben lassen will. Johann Sebastian Bach suchte aber die höhere, als die nur harmonische, sinnlich reizende Wirkung; in dem Bestreben nach höchster Individualisirung der Stimmen gelangen diese zu so selbständigen Melodien, daß allerdings damit stellenweis der Accord in Frage gestellt und der sinnliche Reiz des Klanges gemindert wird; aber das so gewonnene Stimmengewebe erlangt damit ungleich höhern künstlerischen Werth, es nimmt nicht nur unsern äußern Sinn gefangen, sondern vermittelt uns einen wirklich bedeutenden Inhalt, umstrickt nicht nur das Ohr, sondern unser Herz und auch unsern Verstand und somit den ganzen Menschen der denkt und empfindet. Jene „unangenehmen Zusammenstellungen“ welche Weber im dritten Takte:
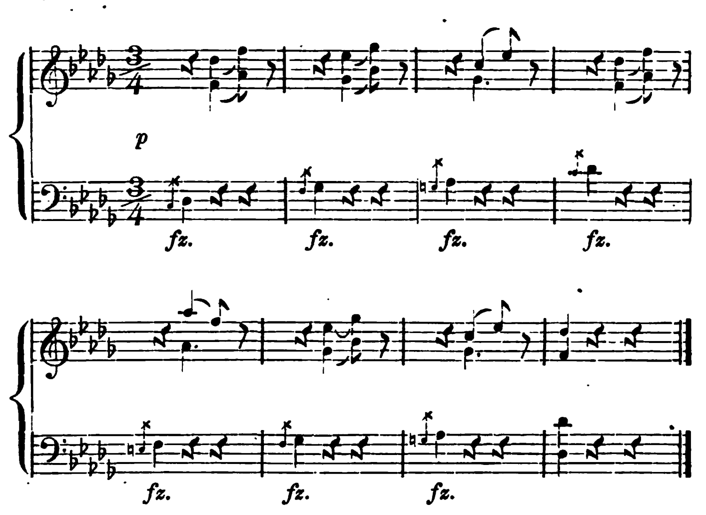
und am 24.



findet, erscheinen nur dem Auge als solche; in der Ausführung wirkt hier die energisch melodische Führung der Stimmen so mächtig, daß man der Accorde nicht weiter gedenkt und der Führung der Stimmen folgend, keinerlei Härten in der Harmonik gewahrt. Nichts ist bezeichnender für den ganz veränderten Standpunkt der neuen, durch Weber (und hier auch durch seinen Lehrer Vogler) vertretenen Richtung, gegenüber der, welche in Bach gipfelt, als diese Vogler'schen Veränderungen und ihre versuchte Zergliederung durch Carl Maria von Weber. Die sinnliche Wirkung der Accorde, die bei den ältern Meistern erst in zweiter Reihe in Betracht kam, wird für sie zur ersten Hauptbedingung. Wir sahen, daß jene vor allem darauf bedacht waren, einem bestimmten Inhalt faßbare Form zu geben und daß sie dann erst diese mit mehr oder weniger sinnlichem Reiz ausstatten, um sie anziehender zu machen. Die Accorde waren ihnen zunächst Bausteine, aus denen sie künstliche Formen gestalteten; den jüngern gelten sie vielmehr als Reizmittel für Phantasie und Empfindung; ihre formbildende Macht kommt erst in zweiter Reihe in Betracht. Diese Anschauung konnte natürlich der Entwickelung der Instrumentalformen nicht förderlich werden, sie erzeugte vorwiegend nur mehr oder weniger geistvolle Phantasien; für die Vocalformen wurde das strophische Versgefüge zum formellen Bande, das sie, jetzt wenigstens noch, beachteten.

Des Meisters Sinfonien und Sonaten und die entsprechenden Werke können deshalb in der Entwickelungsgeschichte dieser Formen keinen Platz beanspruchen. Die Sonaten halfen, als Clavierwerke nur den modernen Clavierstil mit begründen; eine ähnliche Bedeutung für den Orchesterstil haben aber auch die Sinfonien noch nicht. Wir haben an verschiedenen Clavierwerken Webers gezeigt, wie früh er sich bei der Erfindung der-

selben von Technik und Klangwesen des Instruments leiten läßt; er legt seine Accorde so, daß sie bei bequemer Spielart die reizendsten Wirkungen erzielen, und in eben demselben Streben erfindet er seine Melodien und das Figurenwerk. Das zeigt sich schon in seinen frühesten Stücken, wie z. B. in den „Allemanden" (Op. 4) die er 1801, also im Alter von kaum 15 Jahren schrieb.



Wir haben weitläufig nachgewiesen, wie auf diesem Wege sein Clavierstil immer brillanter entwickelt wird, daß er aber zu einem eigentlichen Inhalt erst von außen gelangt, durch ein vorgezeichnetes Programm, wie in dem Rondo: „Aufforderung zum Tanz" und dem „Concertstück" oder den „Polonaisen", die von vornherein an äußere Vorgänge anknüpfen. Unter denselben Voraussetzungen wird dann auch sein Orchesterstil ein anderer. Wir wissen, daß er früh für einzelne Instrumente Concertstücke schrieb und daß er sie auch gern mit Solo=

stellen in seinen Opern bedenkt; dadurch wurde er früh mit der Natur, mit Technik und Klangwesen der einzelnen Instrumente vertraut und lernte sie dann in der angegebenen Weise zweckmäßig und wirksam verwenden. In der Musik zu Turandot schon mischt er die Instrumente zu charakteristischen Klangwirkungen; mehr noch in der Oper „Sylvana“, in der er bereits einzelne reizende Illustrationen mit Instrumenten ausführt, ebenso wie in „Abu Hassan“. Erst in der, nach der Rübezahl-Ouvertüre gearbeiteten Ouvertüre „Zum Beherrscher der Geister“ treten die Merkmale des neuen Stils bestimmter heraus. Die Instrumente werden hier entweder energisch zu Accorddarstellungen zusammengehalten oder treten in einzelnen Soli's heraus; jene Accorde werden zu höchster sinnlicher Wirkung rhythmisch aufgelöst und die Melodien in ähnlicher Weise mit arpeggirten Accorden begleitet. Wie sehr aber gerade diese Art des Orchesterstils den romantischen Stoffen entspricht, das sollte er später überzeugend erweisen.

Mit dem „Freischütz“ erst erscheint dieser neue Stil vollständig ausgebildet und hier findet er auch seine entsprechendste Verwendung. Es konnte bei der eingehendern Besprechung des Werkes gezeigt werden, wie die tiefsten Clarinettentöne in der Ouvertüre bereits verwendet werden, um uns gruseln zu machen, während die Hörner Luft und Duft des deutschen Waldes mit seinen Jägern in unserer Phantasie vergegenwärtigen sollen und wie hier schon sich alle Instrumente vereinigen, um etwas Höllenspuk zu malen, zugleich aber auch den Sieg der Unschuld zu verkündigen. Hier nun kommen auch die bereits erwähnten Accordbrechungen zu eigenthümlicherer orchestralen Wirkung, wie in den ersten Scenen des ersten Aktes, im Jägerchor, der Einleitung zum dritten Akt u. s. w. Es wurde weiterhin gezeigt, wie der Meister jedes einzelne Instrument nach seinem eigensten

Vermögen benutzt, um die betreffenden Momente der Handlung durch den Klang zu charakterisiren und wie genial er das namentlich in der Wolfsschlucht ausführt.

Die eigenthümliche Orchesterpolyphonie, die er auf diesem Wege gewinnt, kommt in der Euryanthe zu noch mehr entscheidender Wirkung. Namentlich die Instrumentaleinleitungen zu verschiedenen Scenen und einzelnen Gesängen werden aus Figurenwerk und melodischen Phrasen zusammengesetzt, die den einzelnen Instrumenten mit genialem Verständniß ihrer eigensten Leistungsfähigkeit förmlich abgelauscht sind, wie beispielsweise in der Introduction zu Adolar's Arie: „Wehen mir Lüfte Ruh“. Flöten und Clarinetten bringen im einfach vierstimmigen Satz den Anfang der Arie; aber schon im fünften Takt beginnt die Flöte zu paraphrasiren, während Clarinetten und Fagotte sich enger vierstimmig zusammenhalten; das erste Fagott führt dabei eine mehr melodische Phrase; dann werden wieder Clarinetten für die duftigen Figuren der Flöte zu Unterstimmen bis das luftige Spiel der Flöte, das diese unter Begleitung der Clarinetten ausführt, auch diese Instrumente ergreift, denen sich dann noch eine Bratsche anschließt mit einer, das Wehen der Winde prächtig andeutenden Figur. So erscheint der Satz wahr und wahrhaftig wie aus Luft und Duft gewoben.

Ganz ähnlich ist die Einleitung zü der Cavatine: „Glöcklein im Thale“ gehalten, ebenso wie die zu den Festlichkeiten u. s. w. Es sind immer rein instrumentale Klänge und Motive die eng dem Charakter eines jeden Instruments angepaßt und dann entsprechend zusammengefügt sind. Zu einem eigentlich faßbaren Gedankeninhalt gelangt keins der Instrumente, aber jedes trägt in seiner Weise dazu bei zu illustriren und damit näher zu erläutern.

Zu noch entsprechenderer Anwendung gelangt diese Weise

der Instrumentation endlich in des Meisters „Oberon“. Die phantastische Zauberwelt der Elfen, Nixen und Kobolde fand in diesen reizvollen Instrumentalklängen das entsprechendste Darstellungsmaterial. Wir konnten bereits bei näherer Betrachtung des Werkes zeigen, wie Flöten und Clarinetten ihre hellsten Klänge hergeben müssen, um die lichthelle Erscheinung „Oberon's“ zu charakterisiren, wie Oboen und dann auch Fagott und Hörner u. s. w. hinzugezogen werden, um auch die ausgelassene Lust der Geister, wie ihre Feindseligkeiten gegen das Menschengeschlecht entsprechend zu illustriren.
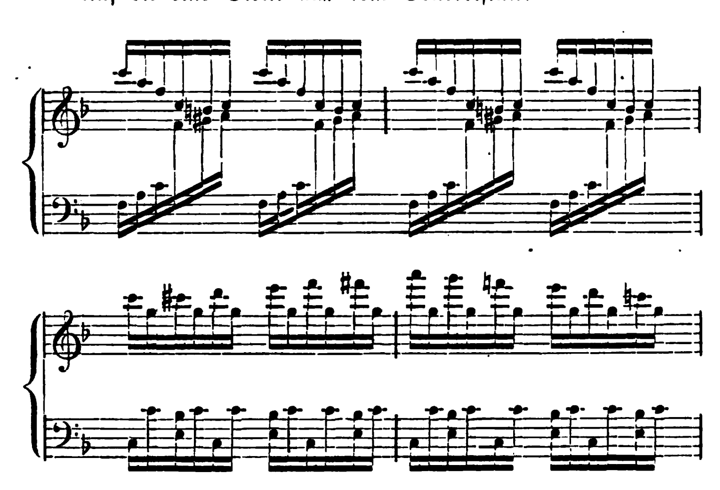
So hatte Weber mit seinen drei letzten Opern der Musik das Reich der Romantik erschlossen. Das Spuk- und Gespensterhafte, die lichte Geschäftigkeit der Elfen, wie das finstere Walten der Dämonen gewann an ihm einen ebenso vortrefflichen Bildner, wie der Zauber der Aventuire und der mannhaften Ritterlichkeit und die schwärmerisch sehnsüchtige, weniger leidenschaftliche Liebe einen beredten Interpreten.

Energischer noch und auch systematischer machte der gleichzeitig lebende jüngere Meister Franz Schubert, das romantische Ideal zum Objekt seiner Darstellung, sodaß es allerdings bei ihm noch allseitiger zur Erscheinung kommt. Daß Mendelssohn ihm gleichfalls seine Thätigkeit zuwandte, ist wol durch Weber veranlaßt worden, wie dieser denn auch nicht ohne Einwirkung auf Schubert geblieben sein mag. Wenn diesem auch schon früh das romantische Ideal vorschwebte, das sich in seinen Liedern aus der Knabenzeit bemerklich macht, so darf man doch wol annehmen, daß auf seine Instrumentalwerke die Weise Webers nicht ganz einflußlos blieb.

Bei Mendelssohn ist dieser Einfluß unverkennbar. Seine ersten Werke entstehen noch unter der Herrschaft der Schule, und erst nach der nähern Bekanntschaft mit Weber's derartigen Werken,

bricht der romantische Zug auch in ihm durch, wie in der Ouvertüre zu der Oper: „Die Hochzeit des Gamacho“, bei welcher namentlich die Instrumentation sehr an Weber erinnert, in dem Sextett (als Op. 110 gedruckt), der Sonate Op. 6, im Octett (Op. 20) und vor allem in der „Sommernachtstraum-Ouvertüre“. Durch Schubert und Mendelssohn wurde aber dann Schumann in den Bann der Romantik verstrickt und diese drei Meister beeinflußten hauptsächlich den Gang der Musikentwickelung, der Concertmusik wie der Hausmusik, und demnach muß man Weber als den eigentlichen Begründer derselben bezeichnen, da er diesem romantischen Zug zuerst Ausdruck durch die Musik gab. Selbst seine Clavier- wie seine Orchestertechnik wurde einfach von manchem nachfolgenden Künstler adoptirt. Es gilt dies besonders von der Art, wie er seine Clavierpassagen anlegt um das ganze Klangvermögen des Instruments zu entfesseln; oder wie er seine Accorde und Melodien legt, um sie recht ansprechend klingend zu machen.

Auf die eine Stelle aus dem Concertstück:



dürfte ein großer Theil des gesammten Figurenwerks unserer modernen Clavierhelden zurückzuführen sein. Freilich kam dadurch die ganze Entwickelung in eine Richtung, die nicht mehr auf künstlerischer Höhe blieb. Die Empfindung erwies sich bald nicht mehr stark genug, um das Darstellungsmaterial zu beherrschen; dies gewinnt die Oberhand; das Kunstwerk gelangt nicht mehr zu einem rückhaltslos offenbarten Inhalt; es verliert sich in gegenstandsloser Gefühlsschwelgerei oder in das nur klingende Tonspiel, für welches die Virtuosität der Ausführung einzige Bedingung ist.

Die Macht des rein sinnlichen Materials war für Weber bereits so verhängnißvoll geworden, daß er überall weniger auf organische Entwickelung als auf möglichst große Wirkung bedacht ist. Dieser Zug zeigt sich ebenso in seinen dramatischen Werken, wie in seinen Instrumentalcompositionen und auch für sein Lied wurde diese Richtung von wesentlichem Einfluß. Er wurde damit der volksthümlichste Sänger der Freiheitskriege. Aus dem neuen Geist heraus, der 1813 die Patrioten aller deutschen Stämme erfaßte, sang er seine Melodien zu Körners: „Leyer und Schwert“. Diese sind ebenso wie seine zahlreichen andern, weder tief innerlich inhaltsvoll, noch besonders schön geformt, aber es lebt in ihnen der ungestüme Drang nach Thaten, der jene Zeit erfüllte. Derselbe Zug, der ihn bestimmte das Instrumentalcolorit sorgfältiger zu pflegen als die Instrumentalformen, macht sich auch in seinen Melodien geltend; sie wirken ebenso viel mehr durch ihr lebendiges Colorit, als durch ihren besonders ergreifenden Inhalt oder durch Formvollendung. Daher vermochte er wol zeitweis Einfluß zu gewinnen auf die besondere Weise des Männergesanges, nicht aber für die Gesammtentwickelung des deutschen Liedes.

Nachhaltiger als durch dies alles, sollte er indeß durch seine

dramatischen Werke auf die Musik der Gegenwart wirken, indem diese zum Ausgangspunkt für eine Richtung wurden, welche bald die Bühnen aller Länder zu erobern verstand.

Heinrich Marschner schmiegte sich dem Meister so eng an, daß er keine tiefer gehende Nachwirkung zu erlangen vermochte. Dabei ist seine Erfindung nicht so ursprünglich, wie bei jenem größern Meister. Auch Marschner eignet sich das reizende Colorit an, aber er vergröbert es bis zu einem gewissen derben Realismus, der diesen Stoffen gegenüber wenig angemessen erscheint.

Auch auf Meyerbeer blieb Weber nicht ganz ohne Einfluß; der jüngere Meister schenkte allmälig gleichfalls dem decorativen Element immer größere Sorgfalt; die Musik nimmt auch bei ihm an der Darstellung desselben immer erhöhtern Antheil; und wie Richard Wagner dann die letzten und höchsten Consequenzen dieser ganzen Richtung zieht, das ist hier nicht näher zu erörtern.

An „Euryanthe" ganz bewußt anknüpfend, macht er jenes Verfahren, orchestral zu illustriren, das Weber immer noch an dem ursprünglichen ältern Opernorganismus so übt, daß es nur als seine reizvolle Ausgestaltung erscheint, welcher gegenüber der Gesang immer noch als Hauptsache in den Vordergrund tritt, zum Princip; der Schwerpunkt der ganzen Darstellung wird in das Orchester gelegt, das der Phantasie in einer Reihe wiederholter Leitmotive — die ebenfalls durch Weber angeregt wurden — die ganze Handlung vermitteln soll, unterstützt durch die entsprechende Decoration und Action, während die handelnden Personen nur in gewichtigen, aber an sich schmucklosen Accenten von dem berichten, was in ihrem Innern vorgeht.

So schuf der Meister nicht nur eine Reihe von bleibend werthvollen Kunstwerken, sondern er wirkte auch entscheidend ein auf die Kunstentwickelung der Gegenwart. Daß diese dadurch in

Bahnen geleitet wurde, auf denen sie zum Theil ihren echt künstlerischen Character einbüßte, verschulden seine Nachahmer, die dem durch ihn hauptsächlich angeregten Zuge nach äußerer Wirkung zu einseitig folgten; die nur noch die blendendsten und äußerlich wirksamsten Mittel der musikalischen Darstellung cultivirten und bis zur äußersten Anspannung ausbildeten. Aber auch was auf diesem Wege erreicht wurde, wird dazu beitragen, eine neue herrliche Blüte unserer Kunst herbeizuführen, wenn gottbegnadete Hände es unternehmen, diese neuen, sinnlich reizvollen Mittel wieder echt künstlerisch und kunstvoll zusammen zu setzen, zu sich selbst in höchster Klarheit aussprechenden Kunstwerken; wenn der künstlerische Geist sich nicht mehr blenden läßt durch den Zauber des sinnlich reizenden Materials, und die künstlerische Wirkung nicht mehr nur durch diese, sondern durch die ebenmäßig gegliederte, organisch entwickelte Kunstform sucht.



Wappen der Familie von Weber.

Anhang.

Verzeichniß der gedruckten Werke des Meisters, mit Angabe des Jahres der Entstehung und des Original-Verlegers.

1798.

Sechs Fughetten, dem Herrn Edmund von Weber in Hessenkassel, meinem geliebten Bruder zugeeignet. Salzburg, in Kommission der Mayrischen Buchhandlung.

1800.

Sechs Variationen für's Clavier oder Pianoforte über ein Original-Thema. Zu haben bei dem Verfasser.

1801.

Six petites Pièces faciles pour le Piano-Forte à quatre mains composées et dédiées en Marque d'estime à M. P. Schulthesius Op. 3. Augsburg, Gombart.

Douze Allemandes pour le Piano-Forte composées et dédiées à Madlle. Lisette d'Arnhard. Op. 4. Augsburg, Gombart.

1802.

Lied für eine Singstimme: „Umsonst entsagt ich der lockenden Liebe", als Nr. 4 in Op. 71 gedruckt. Berlin, Schlesinger.

Sechs Ecossaisen für's Pianoforte, componirt und zugeeignet dem schönen Geschlecht. Hamburg, Böhme.

Canon: „Mädchen, ach meide Männerschmeichelein“, als Nr. 6 in Op. 13 gedruckt. Augsburg, Gombart.

1803.

Grablied: „Leis wandeln wir, wie Geisterhauch“, als Nr. 6 des Nachlasses von F. W. Jähns herausgegeben. Berlin, Schlesinger.

Clavierauszug der Oper „Samori“ von Vogler. Wien, T. Mollo u. C.

1804.

Huit Variations pour le Piano-Forte sur l'Air de Ballet de Castor et Pollux par Mr. l'Abbé Vogler. (Op. 5). Gewidmet der Kaiserin Maria Theresia, Gemalin Kaiser Franz II. Wien, Jos. Eder.

Wiedersehen: „Jüngst saß ich am Grabe der Trauten allein“, Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 1 in Op. 30). Berlin, Schlesinger.

Six Variations pour le Piano-Forte avec accompagnement d'un Violon et Violoncello ad libitum sur l'air de Naga: „Woher mag dies wohl kommen?“ De l'opéra: „Samori“. Composées et dédiées à l'Auteur Monsieur l'Abbé Vogler, Directeur de l'Academie royale de Musique en Suède. A Vienne au Magasin de l'imprimerie chymique. Imper. Roy. privil.

1804—5.

Quintett aus der Oper „Rübezahl“, als Nr. 4 der nachgelassenenen Werke herausgegeben durch F. W. Jähns. Berlin, Schlesinger.

1805.

Romanza siciliana per il Flauto principale. Berlin, Schlesinger.

„Ich denke dein". Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Als Nr. 3 in Op. 66 gedruckt. Berlin, Schlesinger.

1807.

Sinfonia in C. A son ami Géofroi Weber de Mannheim. Offenbach, André.

Liebeszauber: „Mädel, schau' mir in's Gesicht". Lied für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre. (Nr. 3 in Op. 13). Augsburg, Gombart.

Sept Variations pour le Piano-Forte sur l'Air „Vien quà Dorina bella" (par Bianchi) dédiées à Sa Majesté la Reine de Westphalie. Augsburg, Gombart.

Grande Ouverture à Plusieurs Instruments. (Umarbeitung der Ouvertüre zu „Peter Schmoll"). Op. 8. Augsburg, Gombart.

1808.

Thème original, varié pour le Piano-Forte. Op. 9. Offenbach, André.

Momento capriccioso per il Pianoforte, al suo amico Meyer-Beer, Compositore e Professore de Cembalo. Op. 12. Augsburg, Gombart.

Er an Sie: „Ein Echo kenn' ich". Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Claviers. Nr. 6 in Op. 15. Bonn, Simrock.

Der erste Ton: Gedicht von Fr. Rochlitz, mit Musik zur Declamation und Schlußchor. Bonn, Simrock.

Grand Polonaise pour le Pianoforte (in Es) Op. 21. Bonn, Simrock.

9 Variations sur un Air Norvégien pour Pianoforte et Violon concertants (Op. 22). Dédiées à Monsieur Kleinwächter à Prague." Berlin, Schlesinger.

„Meine Farben“: „Wollt ihr sie kennen?“ Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 1 in Op. 23). Berlin, Schlesinger.

Klage: „Ein steter Kampf ist unser Leben“. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Claviers. (Nr. 2 in Op. 15). Bonn, Simrock.

Grand Pot-Pouri pour le Violoncelle a grand Orchestre, composé e dedié a son Ami Graff, Professeur de Violoncelle au service de sa Majesté le Roi de Wirtemberg. Bonn, Simrock.

1809.

Serenade: „Horch, leise horch! Geliebte horch!“ Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. (Als Beilage zum Morgenblatt 1810, 8. Januar, in Nr. 7 zuerst gedruckt.)

Die Lethe des Lebens: „Wenn Brüder, wie wir täglich sehen“. Trinklied für Solo-Baß und gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 5 in Op. 66). Berlin, Schlesinger.

Das Röschen: „Ich sah ein Röschen am Wege stehn“. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Claviers. (Nr. 5 in Op. 15). Bonn, Simrock.

Lied: „Was zieht zu deinem Zauberkreise“. Für eine Singstimme mit Begleitung des Claviers. (Nr. 4 in Op. 15). Bonn, Simrock.

Rhapsodie: (Die Blume) „Traurig, einsam welkst du hin“. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 2 in Op. 23). Berlin, Schlesinger.

Romanze: (Die Ruinen) „Süße Ahnung dehnt den Busen“. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Lied: „Sanftes Licht, weiche nicht“. Für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre. (Nr. 4 in Op. 13). Augsburg, Gombart.

Lied: „Meine Lieder, meine Sänge". Für eine Singstimme mit Begleitung des Claviers. (Nr. 1 in Op. 15). Bonn, Simrock.

Der kleine Fritz an seine jungen Freunde: „Ach, wenn ich nur ein Liebchen hätte". Für eine Singstimme mit Begleitung des Claviers. Nr. 3 in Op. 15.

Musik zu Turandot: Ouvertüre und Märsche rc. zu dem Schauspiel Turandot von Schiller. Berlin, Schlesinger.

Grand Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Alto, Violoncello. Bonn, Simrock.

Rondo alla Polacca für Tenor: „Was ich da thu' das fragt Er mich?" in Haydn's Oper „Der Freybrief". (Als Nr. 1 im Album III neuester Original-Compositionen für Gesang und Pianoforte). Paris, Schlesinger.

Six petites Pièces pour le Pianoforte à quatre mains, composées et dédiées a Leurs Altesses Serenissimes Mesdames des Princesses Marie et Amelie de Würtemberg. Augsburg, Gombart.

1810.

Silvana: Romantische Oper in 3 Akten. Clavierauszug vom Componisten, erschien 1812 bei Schlesinger in Berlin.

Canzonetta: „Sicchè t'inganni, o Clori". Für eine Baßstimme mit Begleitung des Pianoforte oder Harfe. Leipzig, Peters.

Dreistimmiger Canon: „Canons zu zwey sind nicht drey". (Zuerst gedruckt in der Zeitschrift „Der musikalische Hausfreund" auf dem Titelblatt des ersten Jahrgangs.)

Die Schäferstunde: „Endlich hatte Damon sie gefunden". Für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre. (Nr. 1 in Op. 13). Augsburg, Gombart.

Recitativ und Rondo: „Il momento s'avvicina". Für eine Sopranstimme mit Orchesterbegleitung. Offenbach, André.

Variationen für das Violoncell, für seinen Freund Alexander Dusch componirt. Leipzig, Bureau de Musique.

Wiegenlied: „Schlaf Herzenssöhnchen, mein Liebling bist du!“ Lied für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre. Nr. 2 in Op. 13. Augsburg, Gombart.

Die Zeit: „Es sitzt die Zeit im weißen Kleid“. Lied für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre. Nr. 5 in Op. 13. Augsburg, Gombart.

Grand-Concert en Ut majeur pour Piano-Forte (No. 1) Op. 11. Offenbach, J. André.

Six Sonates progressives pour le Pianoforte avec Violon obligés, dédiées aux Amateurs. (Op. 10). Bonn, Simrock.

Des Künstlers Abschied: „Auf die stürmische See hinaus“. Lied für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte. Nr. 6 in Op. 71. Berlin, Schlesinger.

1811.

Abu Hassan: Singspiel in 1 Akt, Text von Franz Carl Hiemer. Bonn, Simrock.

Duett: „Se il mio ben“. Für zwei Altstimmen mit Begleitung von obligater Clarinette, zwei Hörner, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Baß. Später für zwei Soprane umgearbeitet: erschien in Op. 31 als Nr. 3. Berlin, Schlesinger.

Canzonette: „Ah, dove siete“. Für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre oder Pianoforte. Nr. 1 in Op. 29. Prag, Haas.

Concertino für Clarinette, Op. 26. Seinem Freunde Heinrich Bärmann gewidmet. Leipzig, Bureau de Musique.

„Ueber die Berge mit Ungestüm“. Lied des Goswin in Kotzebues Schauspiel: „Der arme Minnesinger“. Nr. 2 in Op. 25. Berlin, Gröbenschütz u. Seiler.

„Laß mich schlummern, Herzlein schweige". Lied des Goswin. Nr. 3 in Op. 25. Berlin, Gröbenschütz u. Seiler.

„Umringt vom mutherfüllten Heere". Lied des Goswin, aus: „Der arme Minnesinger", für eine Singstimme mit vierstimmigem Männerchor und Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte. Nr. 5 in Op. 25. Berlin, Gröbenschütz u. Seiler.

Concert für Clarinette. (Nr. 1 in F moll). Berlin, Schlesinger.

Adagio und Rondo für das Harmonichord mit Orchester, als nachgelassenes Werk Nr. 15 erschienen. Leipzig, Bureau de Musique.

„Maienblümlein so schön". Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 3 in Op. 23). Berlin, Schlesinger.

Concert für die Clarinette. (Nr. 2 in Es) mit Orchester. Op. 74. Berlin, Schlesinger.

Canzonette: „Ch'io mai vi possa". Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. (Nr. 3 in Op. 29). Prag, Haas.

Scena ed Aria d'ittalia: „Misera me!" Für eine Sopranstimme mit Orchester. Op. 50. Berlin, Schlesinger.

„Ouvertüre zum Beherrscher der Geister". (Neubearbeitung der Ouvertüre zu Rübezahl). Op. 27. Leipzig, Bureau de Musique.

Duett: „Mille volte". Für zwei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 1 in Op. 31). Berlin, Schlesinger.

Canzonette: „Ninfe se liete". Für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. Nr. 2 in Op. 29. Prag, Haas.

Duett: „Va, ti consola". Für zwei Sopranstimmen mit Be-

gleitung des Pianoforte. Nr. 2 in Op. 31. Berlin, Schlesinger.

Concert für das Fagott. Op. 75. Berlin, Schlesinger.

Sieben Variationen über ein Thema aus der Oper Silvana für Clarinette und Pianoforte. Op. 33. Berlin, Schlesinger.

1812.

Romanze: „Um Rettung bietet ein güld'nes Geschmeide". Für eine Singstimme mit Pianoforte. Erschien zuerst in der von H. Marschner und Fr. Kind herausgegebenen „Polyhymnia" auf 1826.

Sonett: „Du liebes holdes himmelsüßes Wesen". Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 4 in Op. 23. Berlin, Schlesinger.

Das Turnierbankett: „Füllet den Humpen, muthige Knappen". Für Soli und Männerchor. (Als Nr. 1 in 6 Gesänge für Männerstimmen Op. 68 gedruckt). Berlin, Schlesinger.

An eine Freundin: „Zur Freude ward geboren". Lied für Canto, 2 Tenori e Basso mit Begleitung des Pianoforte ad libitum. Nr. 6 in Op. 23. Berlin, Schlesinger.

Lebensansicht: „Frei und froh mit muntern Sinnen". Lied für eine Baßstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 5 in Op. 66. Berlin, Schlesinger.

Schwäbisches Tanzlied: „Geiger und Pfeifer". Für Canto, 2 Tenori, Basso mit Begleitung des Pianoforte ad libit. Berlin, Gröbenschütz u. Seiler.

„Heiße stille Liebe schwebet". Lied für Canto, 2 Tenori, Basso. (Nr. 6 in Op. 23). Berlin, Schlesinger.

Bettlerlied: „I und mein junges Weib". Für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte. Nr. 4 in Op. 25. Berlin, Gröbenschütz u. Seiler.

Große Sonate für Pianoforte. (Nr. 1 C dur) Op. 24. Berlin, Schlesinger.

Liebes-Glühen: „In der Berge Riesenschatten“. Lied für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte. Als Nr. 1 in Op. 25. Gröbenschütz u. Seiler.

Sieben Variationen für Pianoforte, über eine Romanze aus Joseph in Egypten von Mehul: A peine au sortir de l'enfance. Seiner Schülerin Fräulein Fanny von Wiebeking in München gewidmet. Op. 28. Leipzig, Bureau de Musique.

„Scena ed Aria d'Ines de Castro“. Für Tenor-Solo mit Chören. Berlin, Schlesinger.

Sechs Favorit-Walzer der Kaiserin von Frankreich, Marie Louise. Leipzig, Bureau de Musique.

Hymne: „In seiner Ordnung schafft der Herr“. Für vier Solostimmen Chor und Orchester. Op. 36. Berlin, Schlesinger.

Grand Concerto pour le Piano-Forte (Es dur No. 2) dedié. A Son Altesse Serenissime Monseigneur le Duc régnant de Saxe-Gotha et Altenburg Emil Leopold August. Op. 32. Berlin, Schlesinger.

1813.

Lied: „Sind es Schmerzen, sind es Freuden“. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 6 in Op. 30. Berlin, Schlesinger.

Lied: Unbefangenheit: „Frage mich nimmer, fragest umsonst!“ Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 3 in Op. 30. Berlin, Schlesinger.

„Andante e Rondo Ungarese per il Fagotto principale“ mit Orchester. Berlin, Schlesinger.

Reigen: „Sagt mir an, was schmunzelt ihr?“ Lied für eine

Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 5 in Op. 30. Berlin, Schlesinger.

Minnelied: „Der Holdseligen sonder Wank“. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 4 in Op. 30. Berlin, Schlesinger.

„Es stürmt auf der Flur“. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 2 in Op. 30. Berlin, Schlesinger.

1814.

Canon: „Zu dem Reich der Töne schweben“. Für eine Stimme. Veröffentlicht in Gubitz Volkskalender 1862.

Lebenslied am Geburtstage: „Freunde, daß Glut liebend uns trage“. Für vier Männerstimmen mit Pianoforte. Nr. 1 in Op. 53. Berlin, Schlesinger.

Gebet um die Geliebte: „Alles in mir glühet, zu lieben!“ Lied für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Nr. 6 in Op. 47. Berlin, Schlesinger.

Lützow's wilde Jagd: „Was glänzt dort im Walde im Sonnenschein?“ Lied für vier Männerstimmen. Nr. 2 in Op. 42. Berlin, Schlesinger.

Schwertlied: „Du Schwert, an meiner Linken“. Für vier Männerstimmen. Nr. 2 in Op. 42. Berlin, Schlesinger.

Männer nnd Buben: „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los!“ Lied für vier Männerstimmen und Pianoforte. Nr. 4 in Op. 42.

Trinklied vor der Schlacht: „Schlacht du brichst an?“ Für vier Männerstimmen. Nr. 5 in Op. 42.

Reiterlied: „Frisch auf mit raschem Flug“. Nr. 1 in Op. 42.

Gebet vor der Schlacht: „Hör uns Allmächtiger“. Nr. 3 in Op. 42.

Gebet vor der Schlacht: „Vater ich rufe dich!“ Für eine

Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1 in Op. 41.

Abschied vom Leben: „Die Wunde brennt". Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 2 in Op. 41.

Trost: „Herz, laß dich nicht zerspalten". Für eine Singstimme mit Pianoforte. Nr. 3 in Op. 41.

Mein Vaterland: „Was ist des Sängers Vaterland". Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 4 in Op. 41.

1815.

Scena ed Aria: „Ah se Edmondo fosse l'uccisor!" Für eine Sopranstimme mit Orchester, zur Oper: „Helene" von Mehul, für Mad. Therese Grünbaum componirt. Berlin, Schlesinger.

Air Russe varié pour le Pianoforte, dédié A Son Altesse Impériale Madame la Grande Duchesse Marie Paulowna. Princesse héréditaire de Saxe-Weimar. Berlin, Schlesinger.

„Scena ed Aria dell' Opera Ines de Castro". „Non paventar mia vita". Für eine Sopranstimme mit Orchester. Berlin, Schlesinger.

Quintett für Clarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello, seinem Freunde Heinrich Bärmann gewidmet. Berlin, Schlesinger.

Concertino für Horn mit Orchester. Leipzig, Peters.

Deutscher Walzer nach dem zweistimmigen Tanzlied, das Weber für das Singspiel: „Der travestirte Aeneas" schrieb, für Orchester von ihm arrangirt. Berlin, Trautmann.

„Wer stets hinter'n Ofen kroch". Lied für Baryton, dreistimmigen Männerchor und Orchester. Berlin, Vereinsbuchhandlung.

„Wie wir voll Glut uns hier zusammenfinden". Lied für Tenor mit Orchester. Berlin, Vereinsbuchhandlung.

Ballade: „Was stürmet die Haide herauf". Für eine Singstimme mit Begleitung der Harfe (oder Pianoforte). Nr. 3 in Op. 47. Berlin, Schlesinger.

Kampf und Sieg. Cantate zur Feier der Vernichtung des Feindes im Juni 1815 bei Belle-Alliance und Waterloo. Op. 44. Berlin, Schlesinger.

1816.

Der Jüngling und die Spröde: „Weile Kind!" Lied für eine (auch zwei) Stimmen mit Pianoforte. Nr. 4 in Op. 47. Berlin, Schlesinger.

Romanze: „Ein König einst gefangen saß!" Für eine Singstimme mit Guitarre. Berlin, Schlesinger.

Mein Verlangen: „Ach wär' ich doch zu dieser Stund'". Lied für eine Singstimme mit Pianoforte. Nr. 5 in Op. 47. Berlin, Schlesinger.

Die gefangenen Sänger: „Vöglein einsam in dem Bauer" und
Die freien Sänger: „Vöglein hüpfet in dem Haine". Für eine Singstimme mit Pianoforte. Nr. 1 u. 2 in Op. 47. Berlin, Schlesinger.

Große Sonate für Pianoforte (Franz Lauska gewidmet). Op. 39. Berlin, Schlesinger.

Die Temperamente beim Verlust der Geliebten. Vier Gedichte von F. W. Gubitz für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 46. Berlin, Schlesinger.

Grand Duo concertanto pour Pianoforte et Clarinette. Op. 48. Berlin, Schlesinger.

Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen. Op. 43. Berlin, Schlesinger.

Große Sonate für Pianoforte. (D moll Op. 49). Berlin, Schlesinger.

Divertimento assai facile per la Chitarre ed il Pianoforte. Op. 38. Berlin, Schlesinger.

1817.

Abschied: „O Berlin ich muß dich lassen". Lied für zwei Singstimmen mit Pianoforte. Nr. 4 in Op. 54. Leipzig, Peters.

Quodlibet: „So geht es in Schnützelputz Häusel". Lied für zwei Singstimmen mit Pianoforte. Nr. 2 in Op. 54.

Mailied: „Tra ri ro! Der Sommer der ist do!" Lied für zwei Singstimmen mit Pianoforte. Nr. 2 in Op. 64. Berlin, Schlesinger.

Alte Weiber: „'s is nichts mit den alten Weibern". Nr. 5 in Op. 54.

Liebeslied: „Ich hab' mir eins erwählet". Nr. 3 in Op. 54.

Wunsch und Entsagung: „Wenn ich ein Blümlein schau". Lied mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 4 in Op. 66. Berlin, Schlesinger.

Das Veilchen im Thale: „Ein Veilchen blüht im Thale". Lied mit Pianoforte. Nr. 1 in Op. 66.

Zwei Kränze zum Annentage: „Flüstert lieblich Sonnenlüfte". Für vier Männerstimmen mit Pianoforte. Nr. 3 in Op. 53. Berlin, Schlesinger.

Sieben Variationen über die Zigeuner. Lied für das Pianoforte. Op. 55. Berlin, Schlesinger.

Lied: „Hold ist der Cyanenkranz", zum Lust- und Festspiel „Der Weinberg an der Elbe" von Fr. Kind, zur Feier der Vermählung der Prinzeß Maria Anna Carolina von Sachsen, mit dem Erbgroßherzog Leopold von Toscana. Für Solo und Chor mit Orchester. Die Partitur erschien als Beilage zu dem gedruckten Festspiel in „Malerische Schauspiele". Leipzig, Görschen.

1818.

Romanze: Alkanzor und Zaïde „Leise weht es“. Für eine Singstimme mit Guitarre. Dresden, Friese.

„Sei gegrüßt Frau Sonne, mir!“ Lied für Tenor und Baß. Dresden, Friese.

„Schöne Ahnung ist erglommen“. Lied für vier Männerstimmen. Nr. 2 in Op. 53.

Lied der Hirtin: „Wenn die Maien grün sich kleiden“. Lied für eine Singstimme mit Pianoforte.

Gelahrtheit: „Ich empfinde fast ein Grauen“. Für eine Singstimme mit Pianoforte. Nr. 4 in Op. 64.

Volkslied: „Weine, weine weine nur nicht“. Für eine Singstimme mit Pianoforte. Nr. 7 in Op. 54.

Die fromme Magd: „Ein' fromme Magd von guter Hand“. Volkslied: Nr. 1 Op. 54.

Volkslied: „Wenn ich ein Vöglein wär“. Nr. 6 in Op. 54.

„Mein Schätzerl is hübsch“. Nr. 1 in Op. 64.

„Heimlicher Liebe Pein“: „Mein Schatz, der ist auf der Wanderschaft hin“. Volkslied. Nr. 3 in Op. 64.

Alla Siciliana. No. 5 in Op. 60: „Huit Pièces pour le Pianoforte à 4 mains“.

„Rosen im Haare“. Lied für eine Singstimme mit Pianoforte. Nr. 2 in Op. 66.

Scene und Arie: „Was sag ich? Schaudern macht mich der Gedanke“. Für eine Sopranstimme mit Orchester; als Beilage in die Oper Lodoiska von Cherubini für Frau Milder-Hauptmann componirt. Op. 56. Berlin, Schlesinger.

Natur und Liebe. Cantate zur Feier des Augustus-Tages in Pillnitz. Für zwei Soprane, zwei Tenore und zwei Bässe. Op. 61. Berlin, Schlesinger.

Allegro: All' Ongarese No. 4 in Op. 60. „Huit Pièces pour le Pianoforte à 4 mains.

Bach, Echo, Kuß: „Ein Mädchen ging die Wies' entlang". Für eine Singstimme mit Pianoforte. Nr. 2 in Op. 71. Berlin, Schlesinger.

Jubel-Cantate zur Feier des 50jährigen Regierungsantritts Sr. Majestät des Königs von Sachsen am 20. Septbr. 1818. Op. 59. Berlin, Schlesinger.

Jubel-Ouvertüre zur Feier des 50jährigen Regierungsantritts Sr. Majestät des Königs von Sachsen am 20. Septbr. 1818. Op. 58. Berlin, Schlesinger.

Moderato (Arioso) No. 1 in Op. 60. „Huit Pièces etc.

„Ei, ei, wie scheint der Mond so hell". Dreistimmiges Volkslied. Nr. 7 in Op. 64.

1819.

Rondo brillante per il Pianoforte (La Gaieté). Op. 62. Berlin, Schlesinger.

Adagio No. 3 in Op. 60. „Huit Pièces" etc.

Rondo scherzando No. 8 in Op. 60.

Abendsegen: „Der Tag hat seinen Schmuck". Lied Nr. 5 in Op. 64.

Triolett: „Keine Lust ohn' treues Lieben". Lied Nr. 1 in Op. 71. Berlin, Schlesinger.

Liebesgruß aus der Ferne: „Sind wir geschieden". Lied Nr. 6 in Op. 64.

„Herzchen mein Schätzchen". Lied Nr. 8 in Op. 64.

Trio für Pianoforte, Flöte und Violoncello. Op. 63. Berlin, Schlesinger.

Aufforderung zum Tanz. Rondo brillant für das Pianoforte. Op. 65. Berlin, Schlesinger.

Gute Nacht: „Bald heißt es wieder Gute Nacht". Für eine Männerstimme. Nr. 5 in Op. 68.

Freiheitslied: „Ein Kind ist uns geboren!" Lied für Männerstimmen. Nr. 3 in Op. 68.

Erinnerung: „Ja freue dich, so wie du bist". Lied für Männerstimmen. Nr. 2 in Op. 68.

Allegro (Alla Militare) No. 2 in Op. 60. „Huit Pièces".

Tema variato (Air national varié). No. 6 in Op. 60. „Huit Pièces".

Marcia (Marcia funebre) No. 7 in Op. 60. „Huit Pièces".

Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen: „Was bricht hervor wie Blüthen weiß". Nr. 3 in Op. 71.

Polacca brillante per il Pianoforte. Op. 72. (in Edur). Berlin, Schlesinger.

Sehnsucht: „Judäa, hochgelobtes Land". Lied Nr. 2 in Op. 80. Berlin, Schlesinger.

Elfenlied: „Ich tummle mich auf der Haide". Lied Nr. 3 in Op. 80. Berlin, Schlesinger.

1820.

Schmerz: „Herz mein Herz, ermanne dich!" Lied Nr. 4 in Op. 80. Berlin, Schlesinger.

An Sie: „Das war ein recht abscheuliches Gesicht". Lied Nr. 5 in Op. 80.

Der Freischütz: Romantische Oper in 3 Aufzügen. Text von Friedrich Kind. Op. 77. Berlin, Schlesinger.

Der Sänger und der Maler: „Ei wenn ich doch ein Maler wär". Lied Nr. 6 in Op. 80.

Musik zu Preciosa: Schauspiel in 4 Akten von Prinz Alexander Wolff. Berlin, Schlesinger.

1821.

Lied von Clotilde: „Wenn Kindlein süßen Schlummers Ruh". Nr. 1 in Op. 80.

Concert-Stück: Larghetto, affettuoso, Allegro passionato, Marcia e Rondo giojoso für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Ihrer Königl. Hoheit der Durchlauchtigsten Prinzessin Marie Auguste von Sachsen in tiefster Ehrfurcht zugeeignet. Op. 79. Leipzig, Bureau de Musique.

Husarenlied: „Husaren sind gar wackre Truppen". Für vier Männerstimmen. Nr. 6 in Op. 68.

1822.

Schlummerlied: „Sohn der Ruhe, sinke nieder". Lied für vier Männerstimmen. Nr. 4 in Op. 68.

Das Licht im Thale: „Der Gaishirt steht am Felsenrand". Ballade für eine Singstimme mit Pianoforte, erschien zuerst in C. F. Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen auf das Jahr 1823.

Große Sonate für Pianoforte (Emoll Nr. 4) Op. 70. Dem Herrn Hofrath Friedrich Rochlitz gewidmet. Berlin, Schlesinger.

1823.

Euryanthe: Große heroisch-romantische Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von Helmine von Chezy. Sr. Majestät dem Kaiser Franz I. gewidmet. Berlin, Schlesinger.

1824.

Romance: „Elle était simple et gentilette" erschien zuerst als „Te voir encore: Cèdant an charme de ta prière". Paris, Richault.

1825.
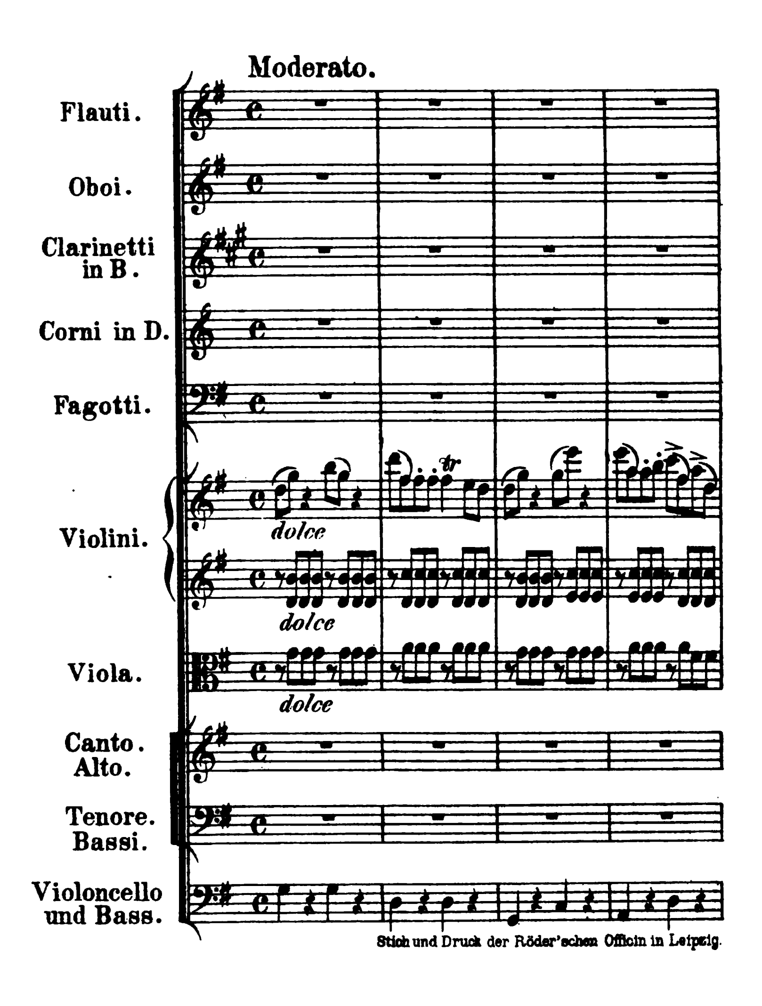
Zehn Schottische Nationalgesänge mit neuen Dichtungen von Arthur von Nordstern, Breuer, Carl Förster, Ed. Gehe, Theodor Hell und Friedrich Kuhn, mit Begleitung der Flöte, Violine, des Violoncello und Pianoforte. Leipzig, Probst.

1826.
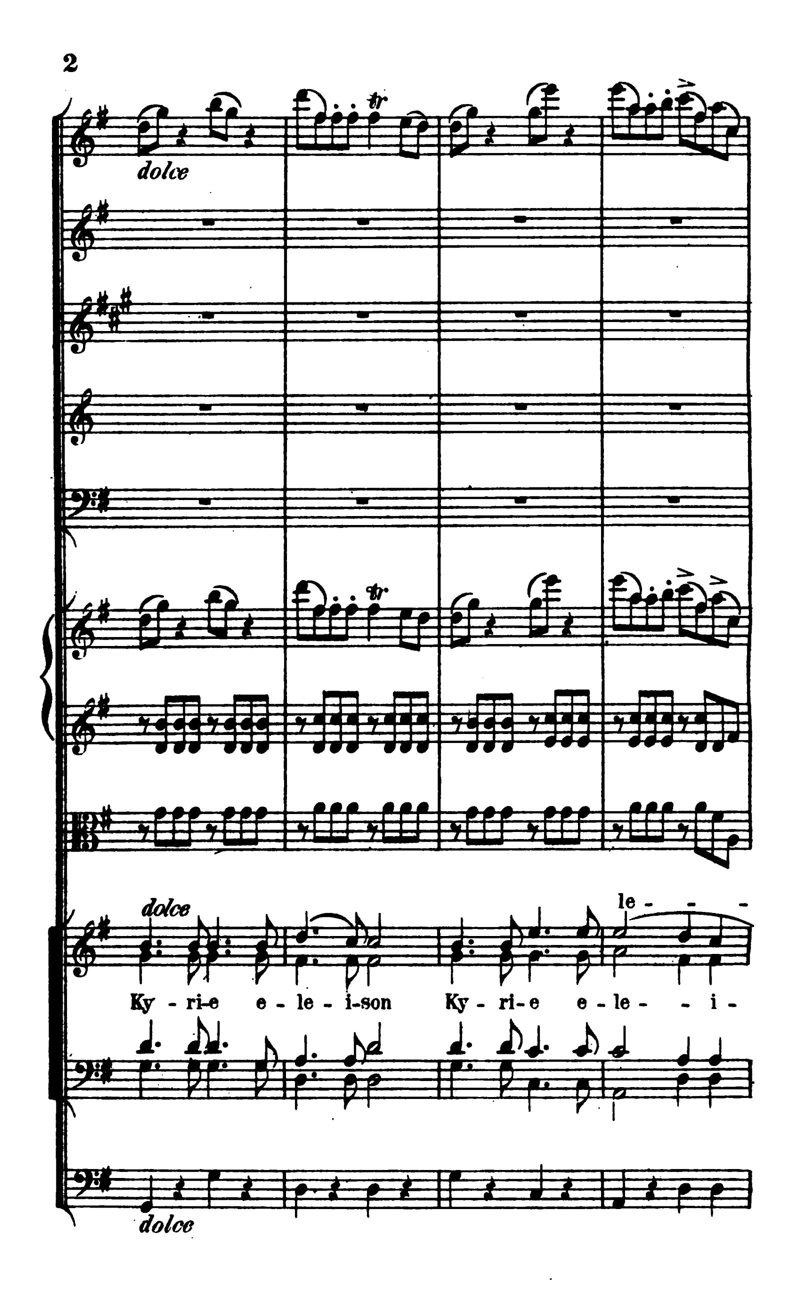
Oberon: Romantische Oper in 3 Akten. Nach dem englischen Originaltext des James Robinson Planché. Clavierauszug vom Componisten. London, Welsh ind Hawes jetzt Cramer, Beale & Wood, u. Berlin, Schlesinger.
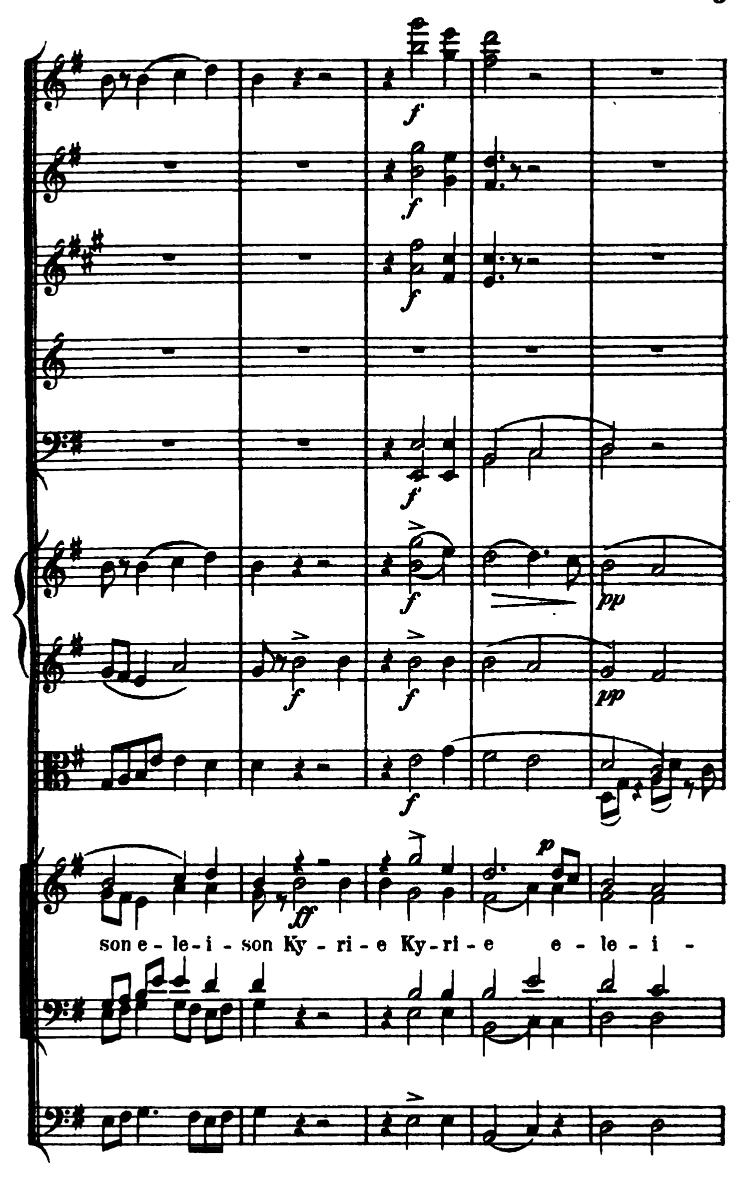
Marsch für Harmonie-Musik und für grosses Orchester. Leipzig, Bureau de Musique.
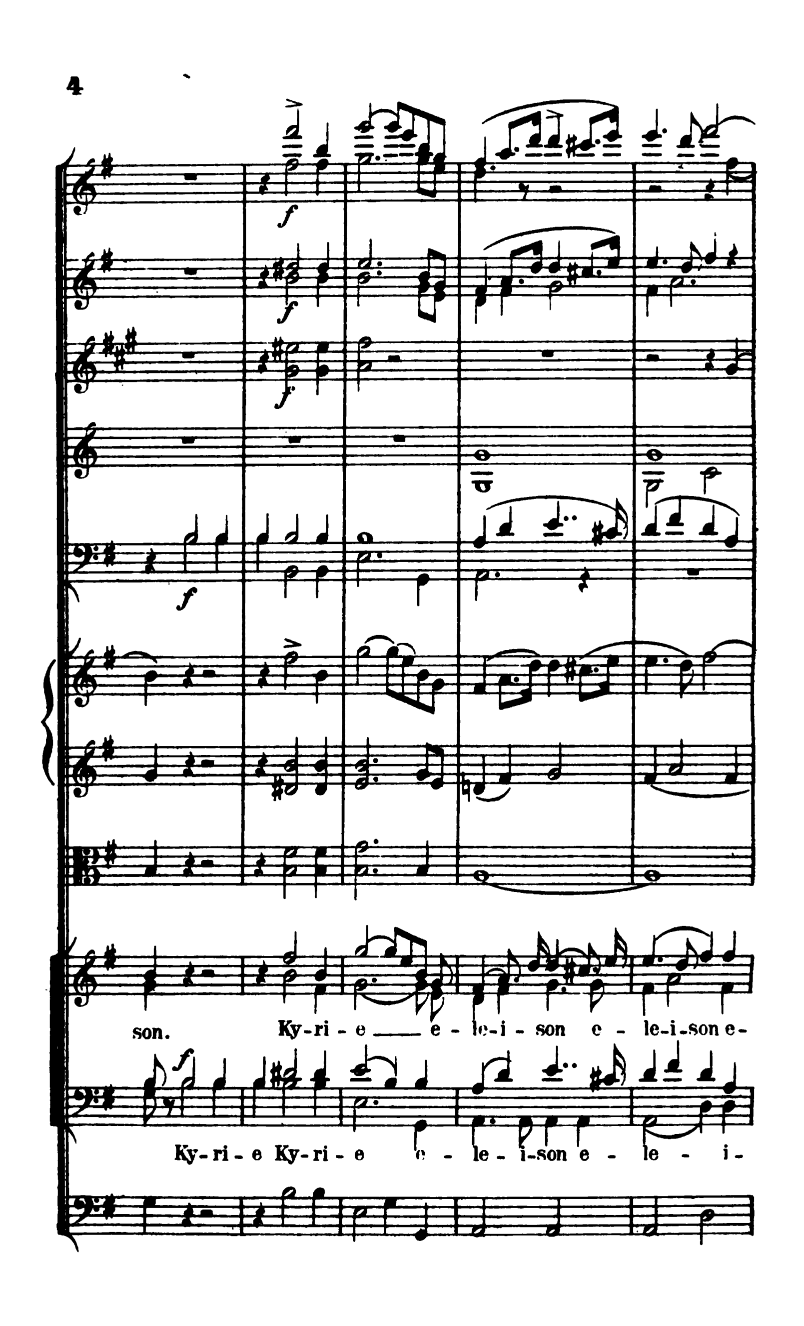
KYRIE
aus der
G dur Messe von C. M. von Weber.
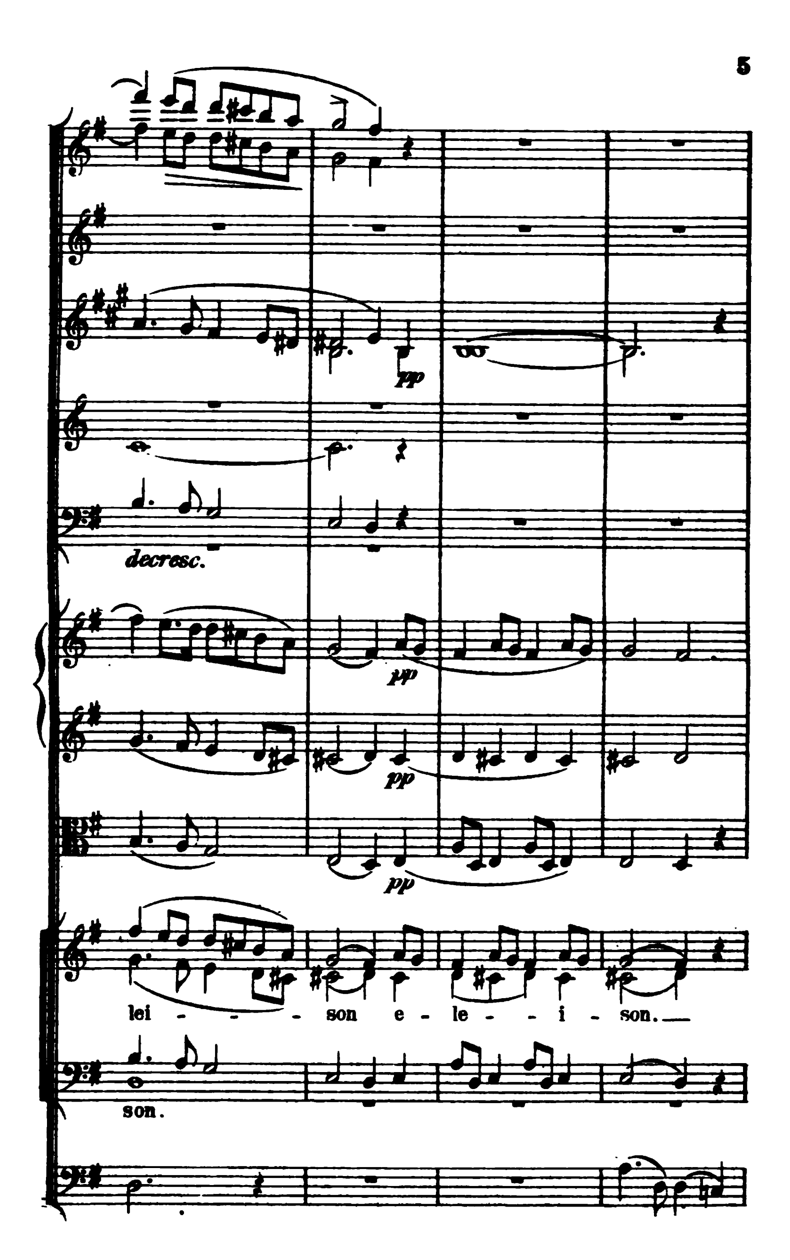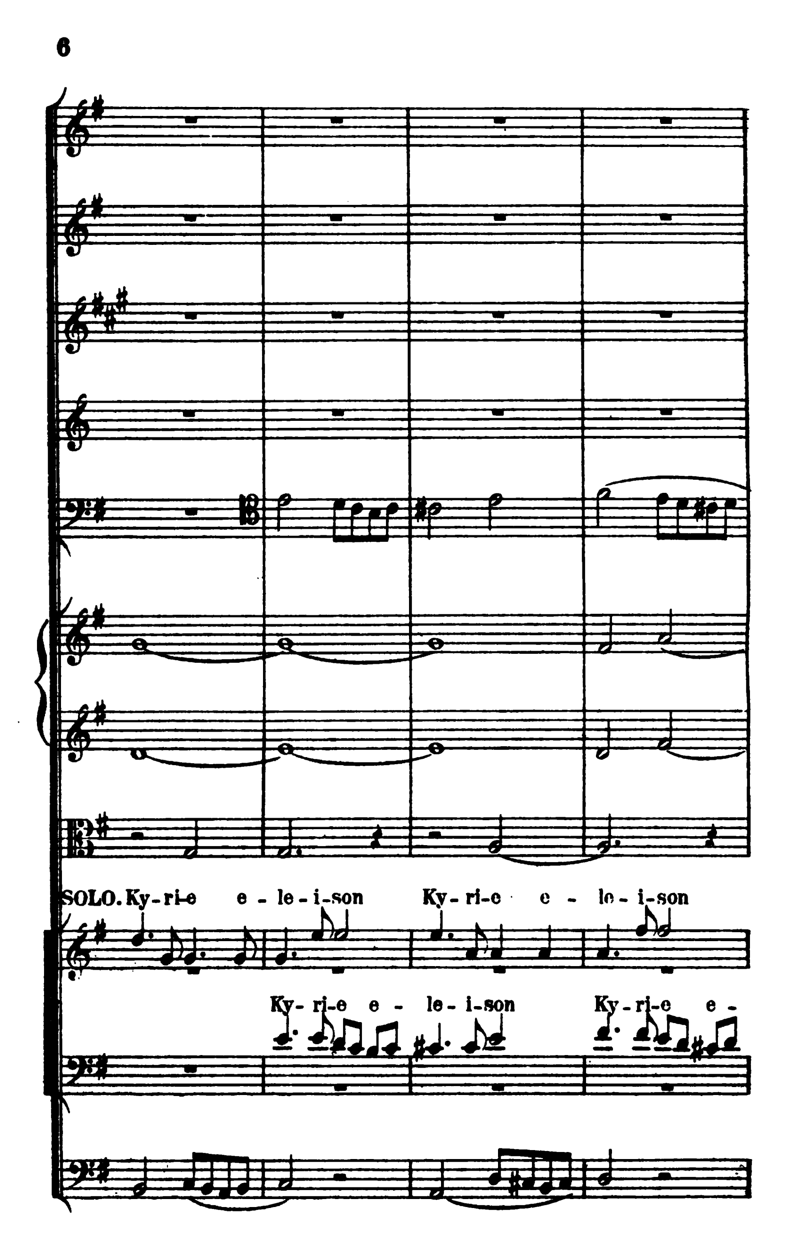


Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.
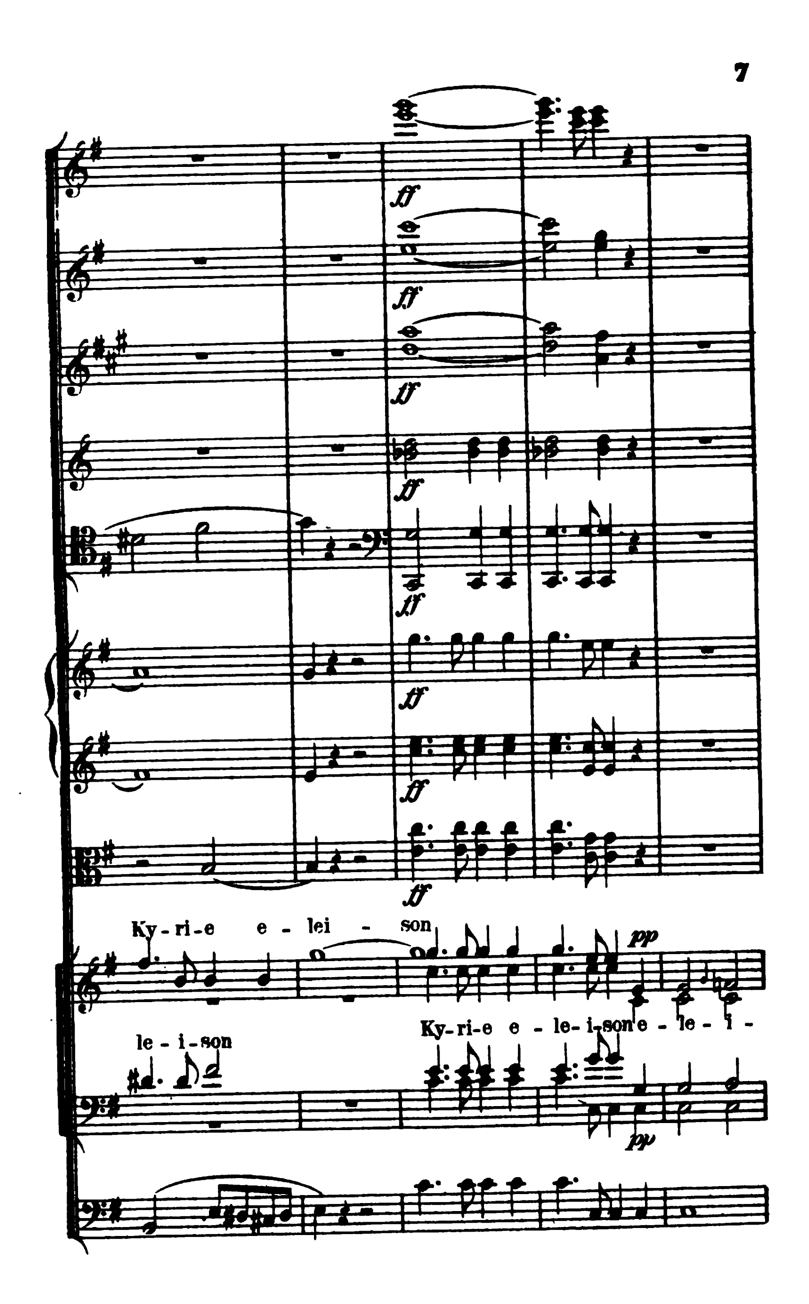

dolce
tr
dolce
le - - -
Ky - ri-e e - le - i-son Ky - ri- e e - le - - i -
dolce
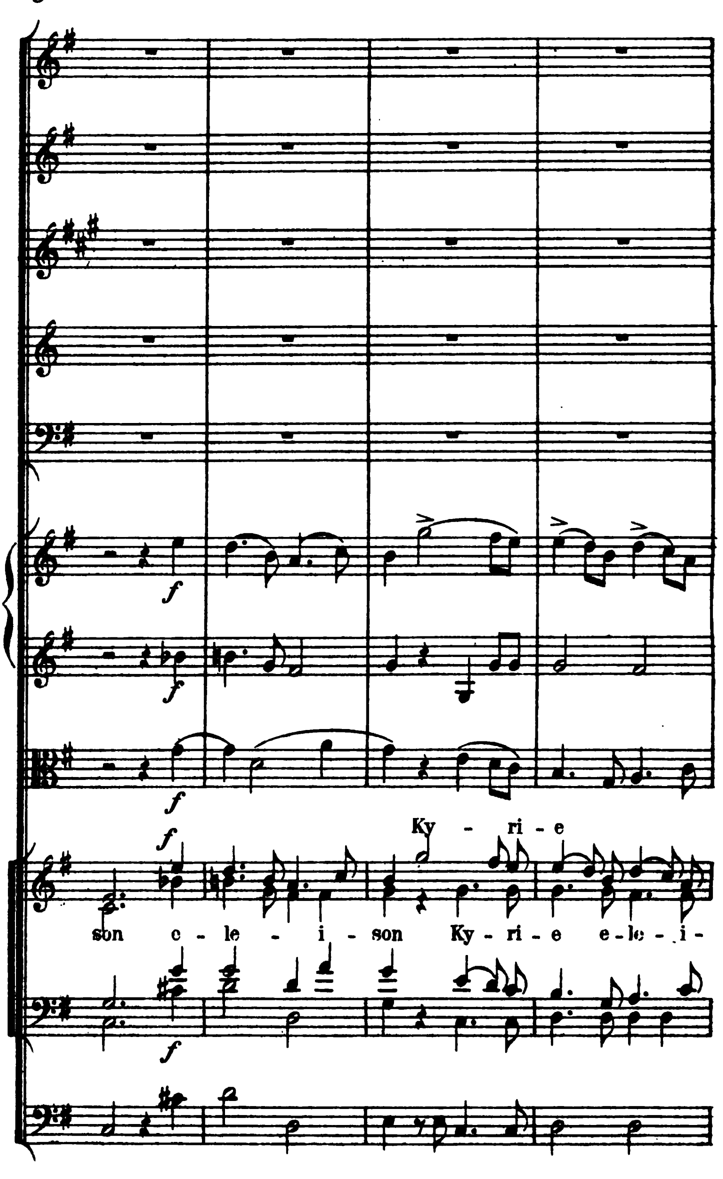

son e - le - i - son Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i -
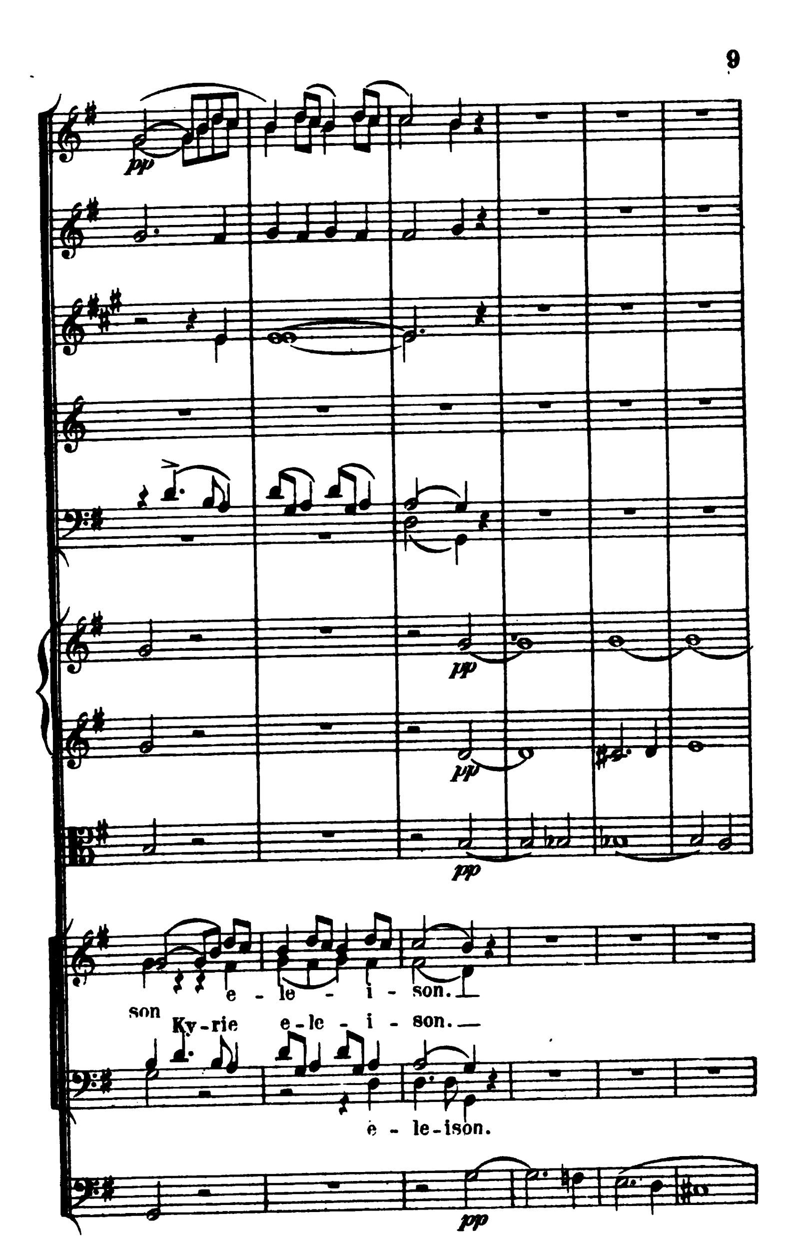

son. Ky-ri-e e-le-i-son e-le-i-son e-
Ky-ri-e Ky-ri-e e-le-i-son e-le-i-


decresc.
pp
pp
pp
pp
lei - - - son e - le - - i - son.
son.


SOLO. Ky-ri-e e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son
Ky-ri-e e-le-i-son Ky-ri-e e-


Ky-ri-e e - lei - son
le - i-son
Ky-ri-e e - le-i-son e - le - i -
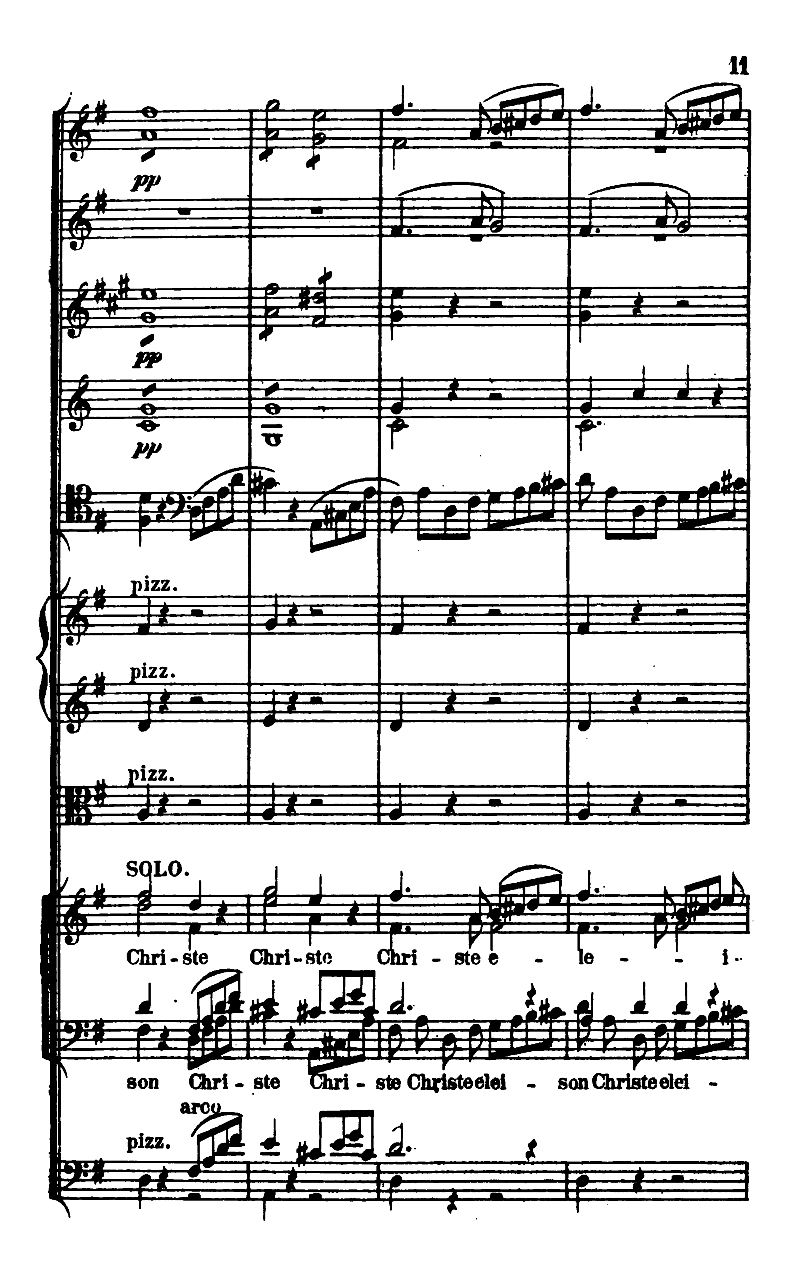

Ky - ri - e
son e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i -
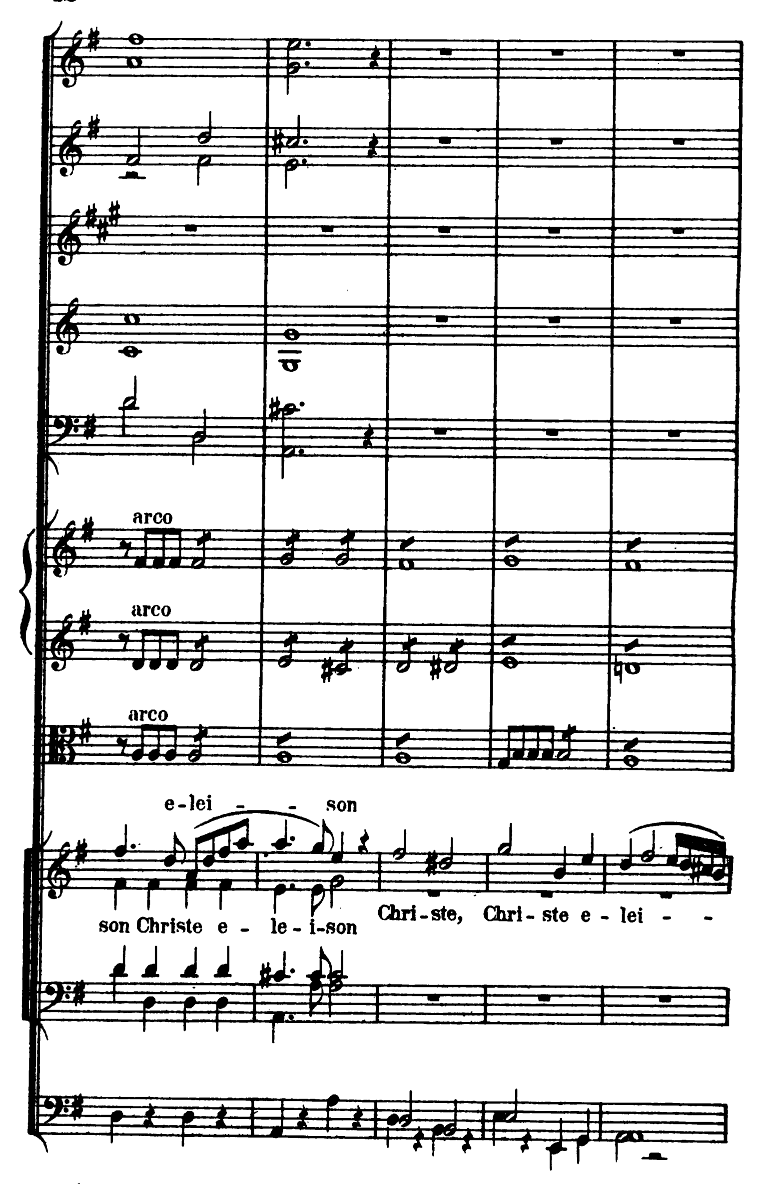

pp
pp
pp
pp
e - le - i - son.
son Ky-rie e-le - i - son.
e - le-ison.
pp
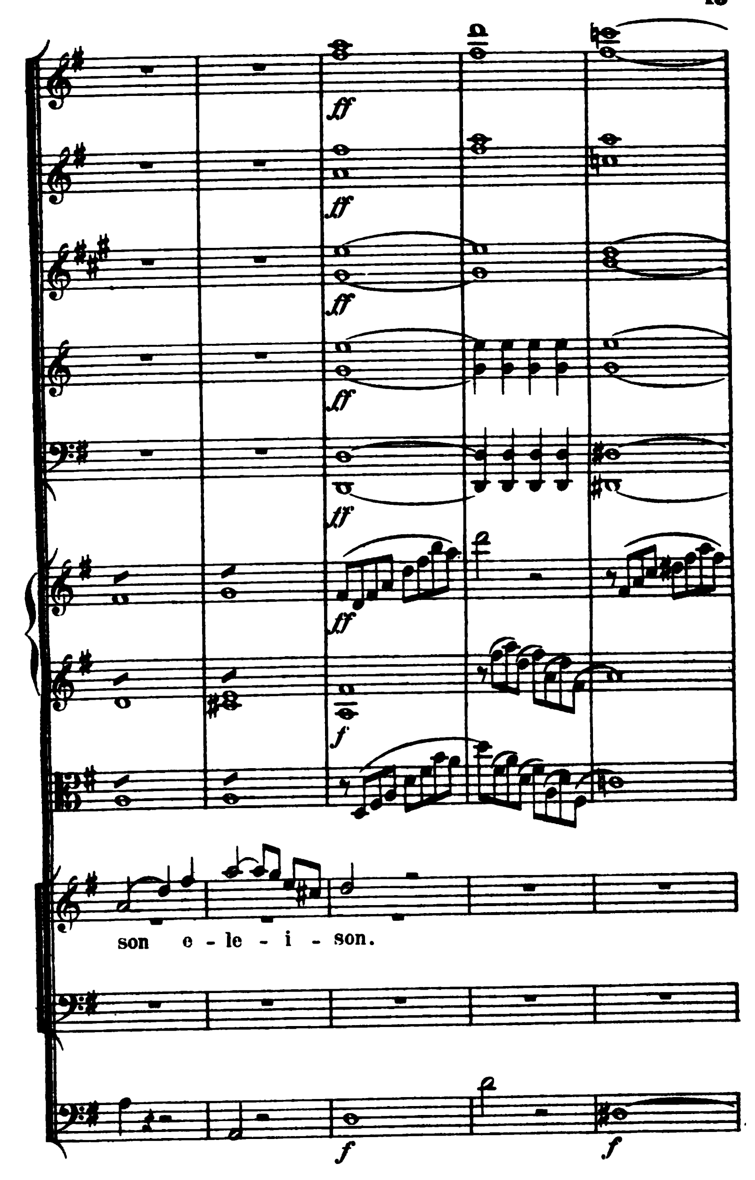
SOLO.
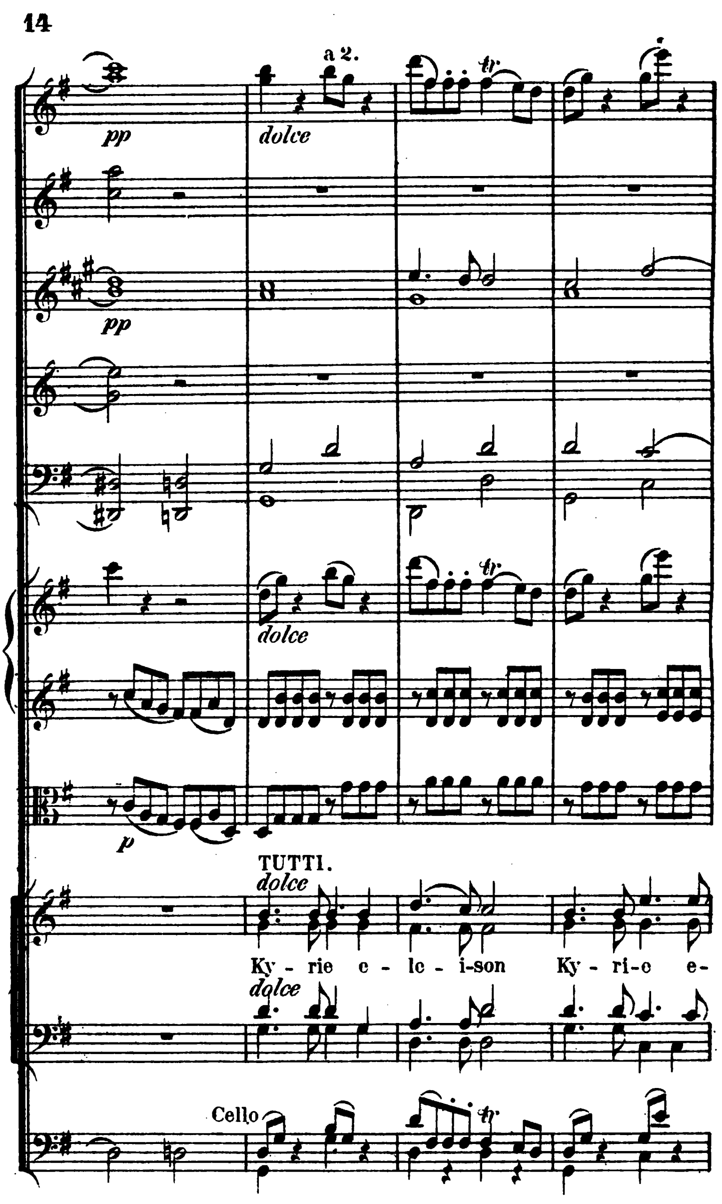
Tenor I u.II.
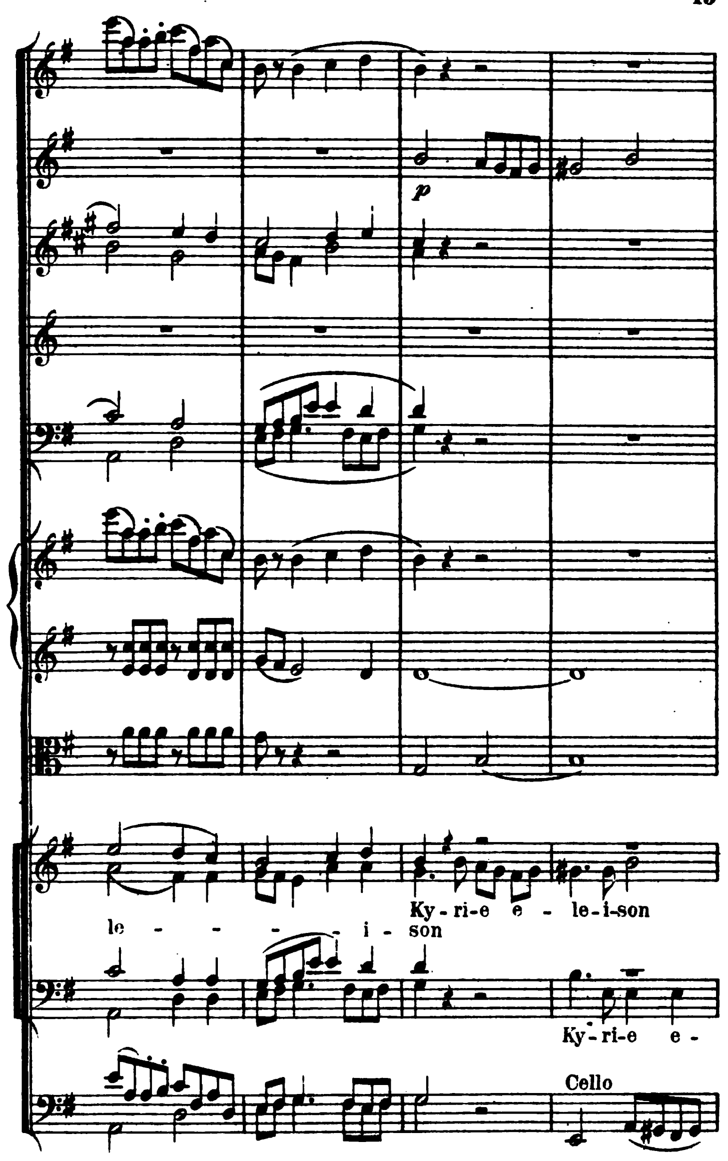
Chri-ste Christe Chri-ste e-le - - - - i-
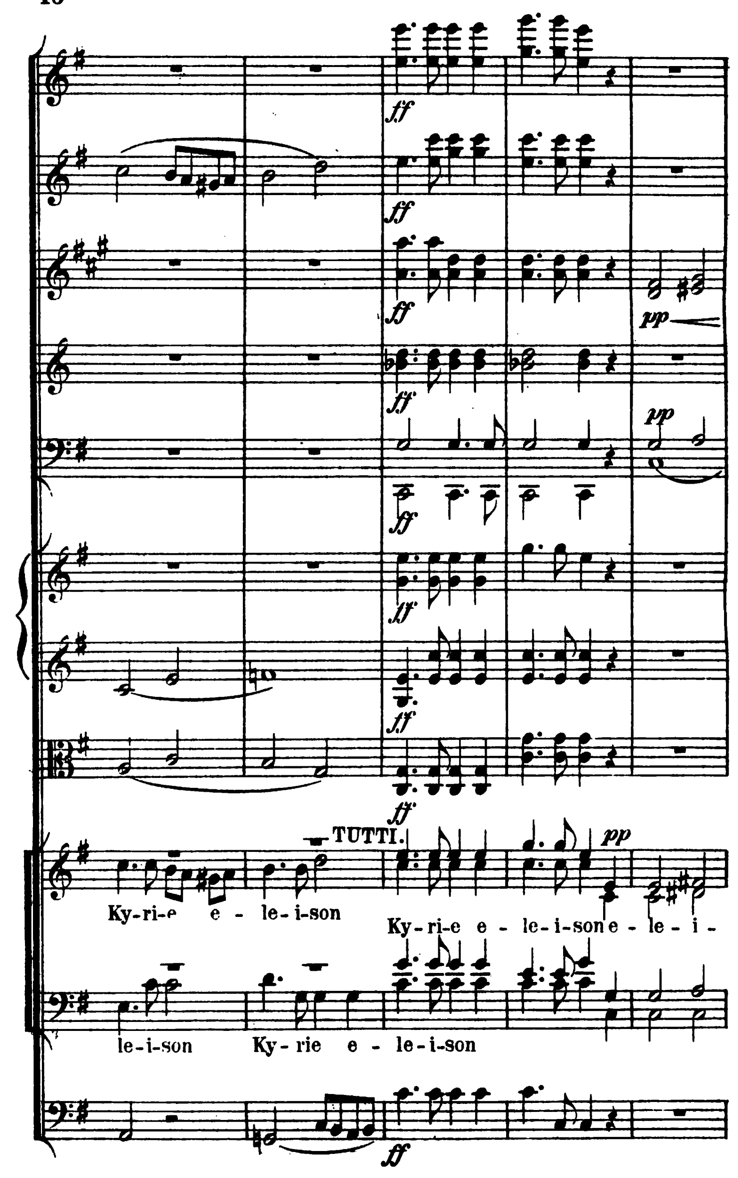

pp
pp
pp
pizz.
pizz.
pizz.
SOLO.
Chri-ste Chri-ste Chri - ste e - le - - i-
son Chri - ste Chri - ste Christe elei - son Christe elei -
arco
pizz.
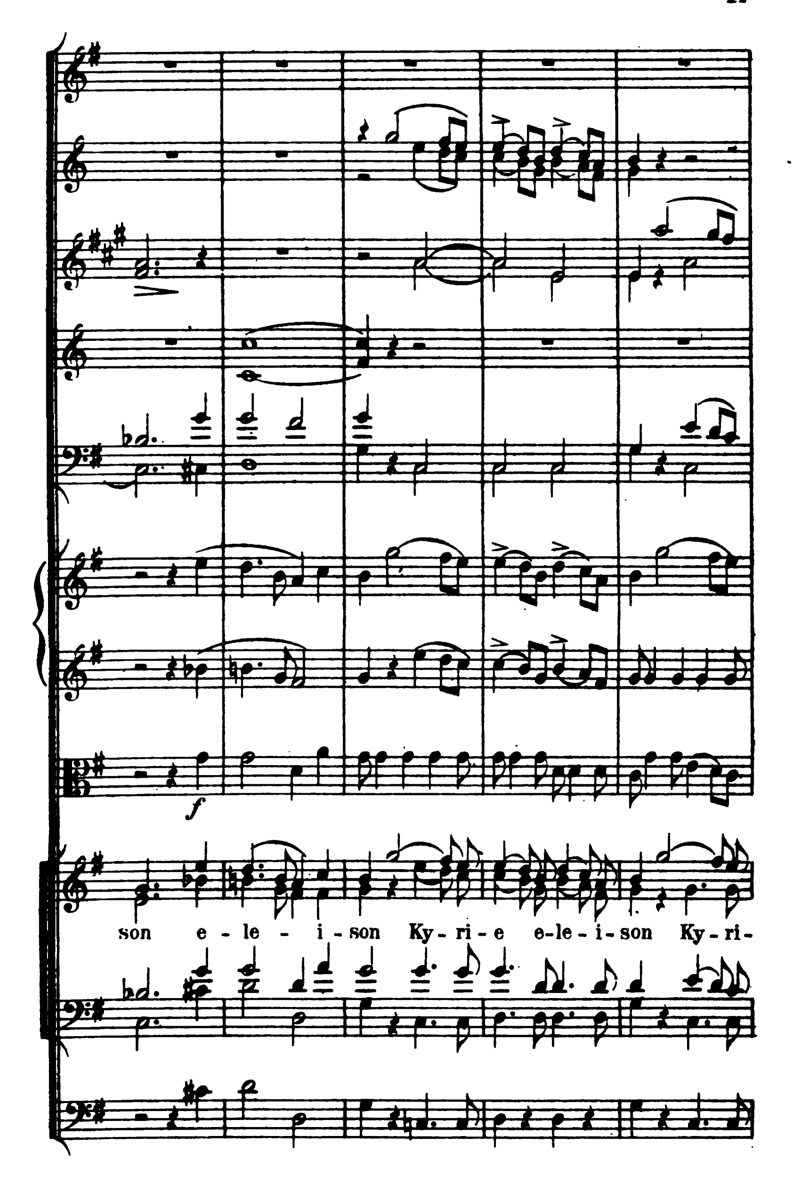

arco
arco
arco
e-lei - - son
son Christe e - le - i-son
Chri - ste, Chri - ste e - lei - -
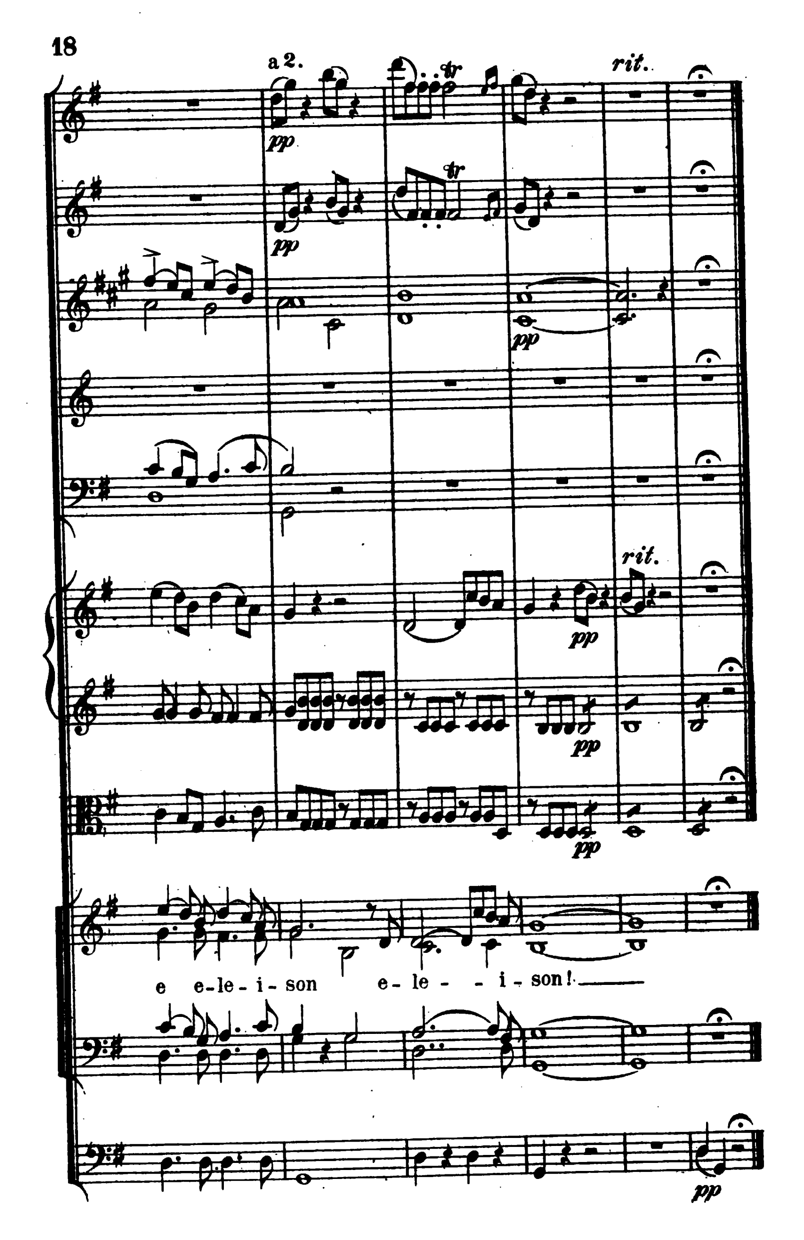

son e - le - i - son.


a 2.
pp
dolce
tr
pp
dolce
p
TUTTI.
dolce
Ky - rie e - le - i-son Ky - ri-e e-
dolce
Cello


p
Ky-ri-e e-le-i-son
le - - - - i - son
Ky-ri-e e-
Cello


TUTTI.
Ky-ri-e e - le-i-son
Ky-ri-e e - le-i-son e - le - i -
le-i-son Ky-rie e - le-i-son


son e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri -


a 2.
pp
tr
rit.
pp
pp
rit.
pp
pp
pp
e e-le-i-son e-le-i-son!
pp



„SANCTUS“ aus derselben Messe.

Andante maestoso.

Corni in A.

Corni in D.

SOLO.

Timpani in D.A.

pp

CHOR.

Sopran. Alt.

San - - ctus!

Tenor. Bass.

Violoncello u. Contrabass.
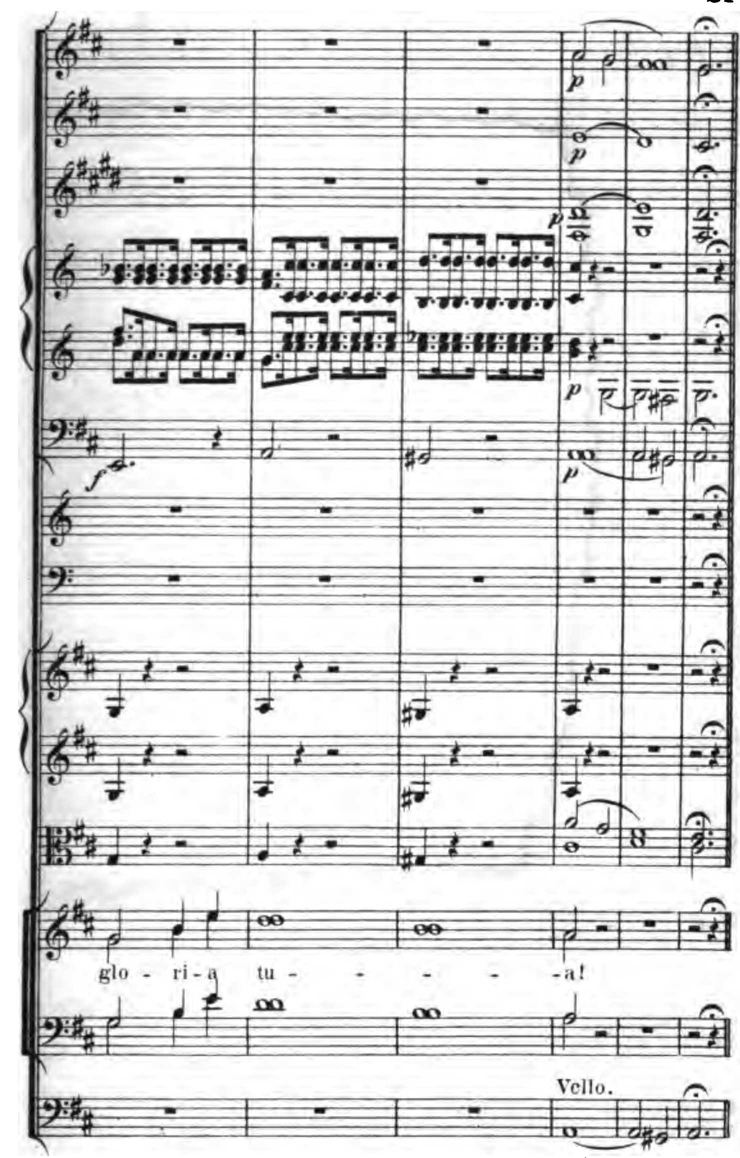
SOLO.
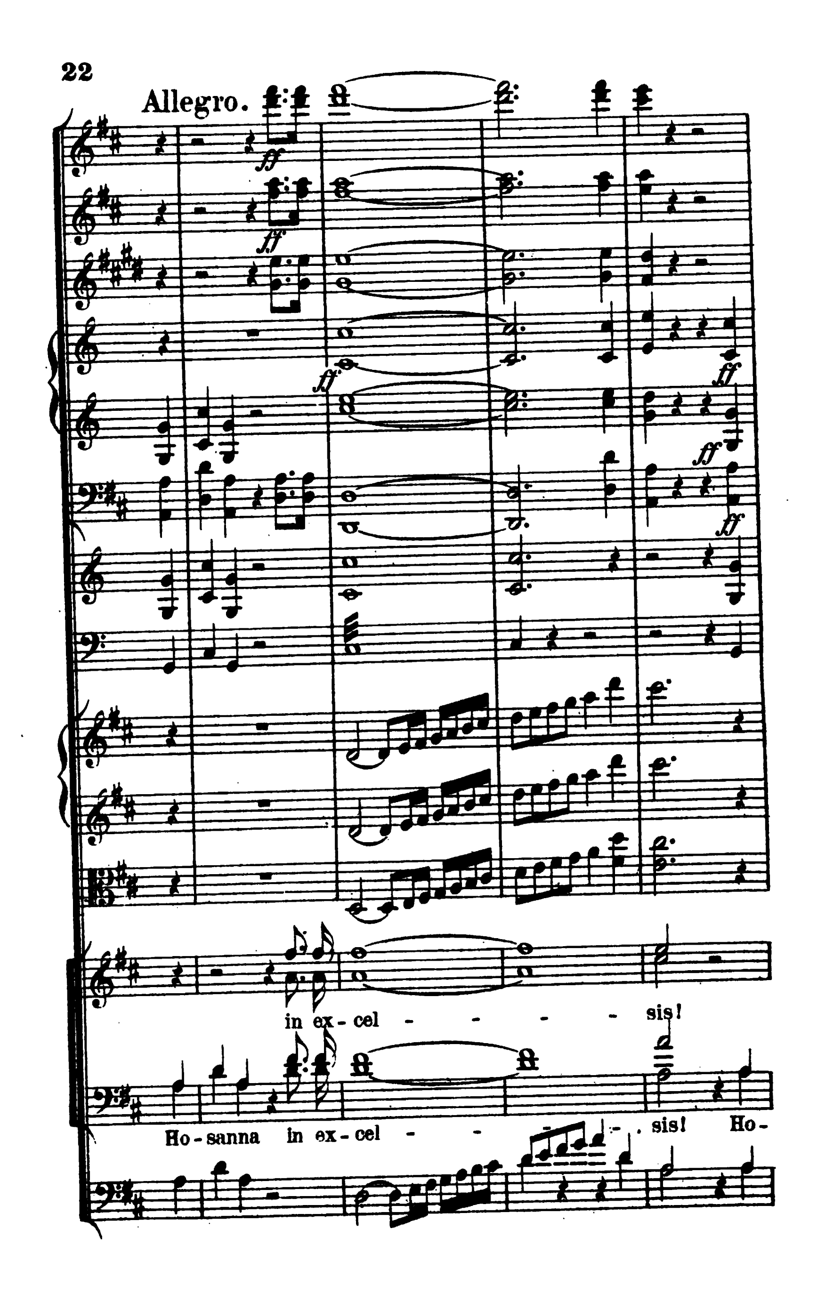
San - - - - - - ctus Do-minus De-us Sa - ba -
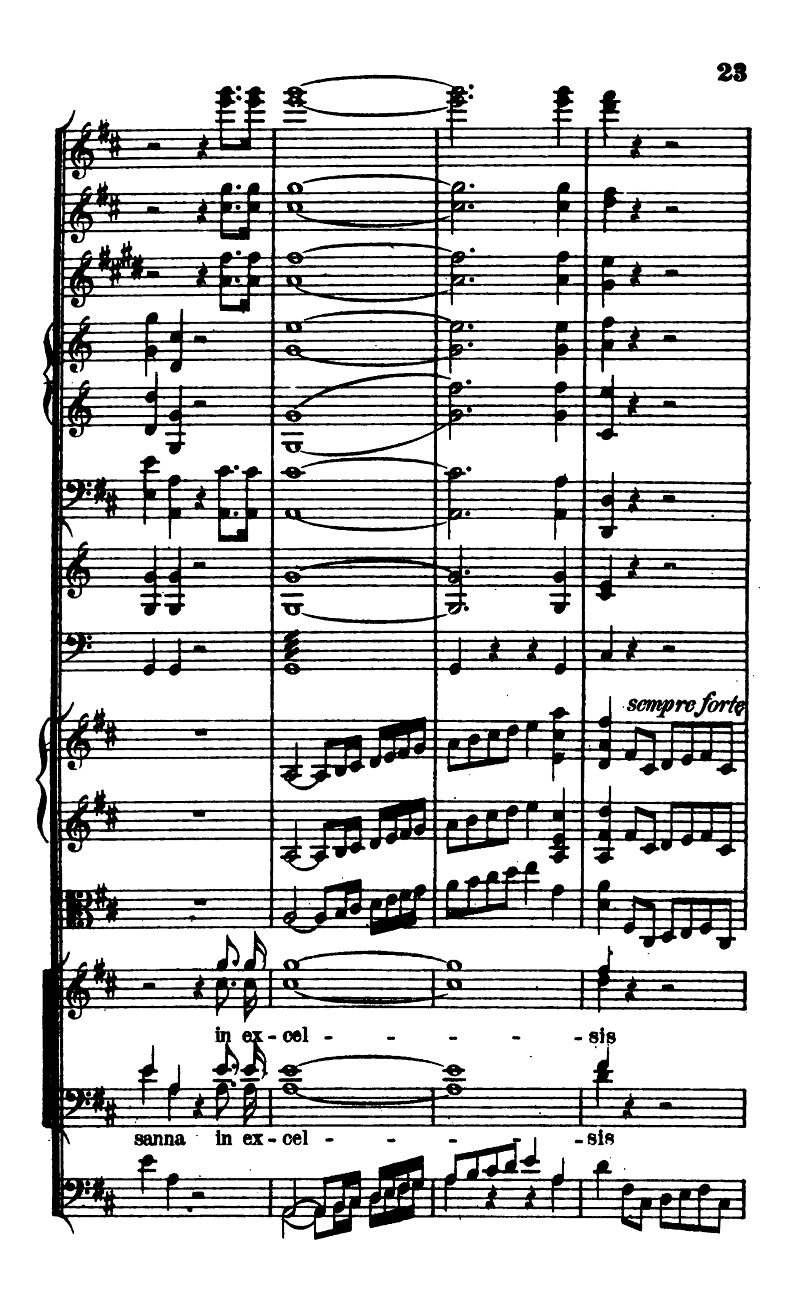
Sa - ba -
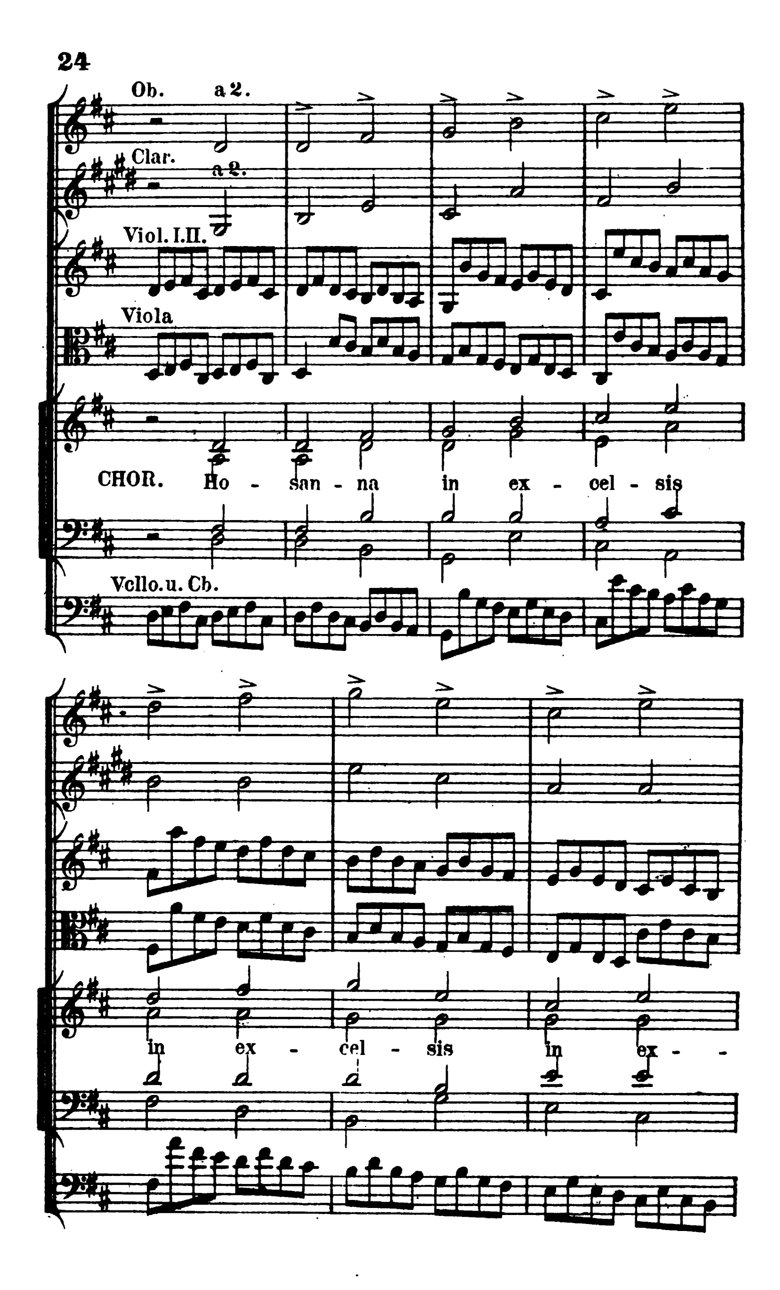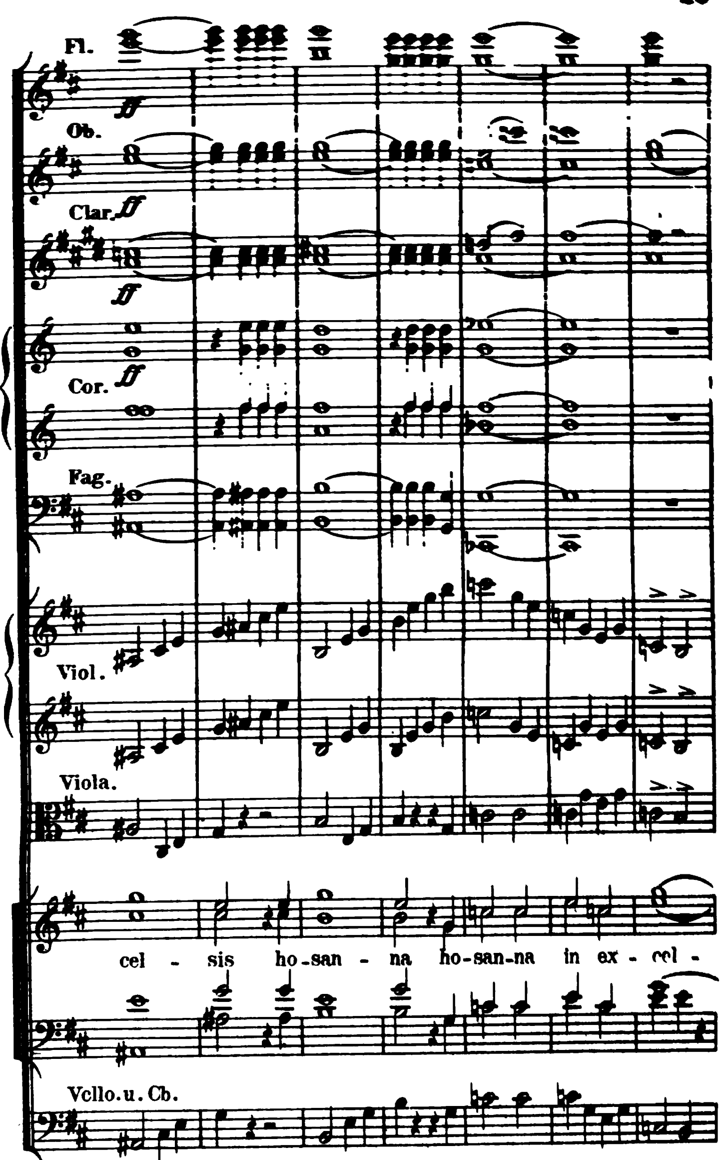


Fl.
Ob.
Clar.
sempre fortissimo tutti
Cor.
Fag.
Trombe.
Timp.
TUTTI.
Sab-oth.
Ple - ni sunt cœ - li cœ - li et ter - ra
Sab-oth.
Ple - ni sunt cœ - li
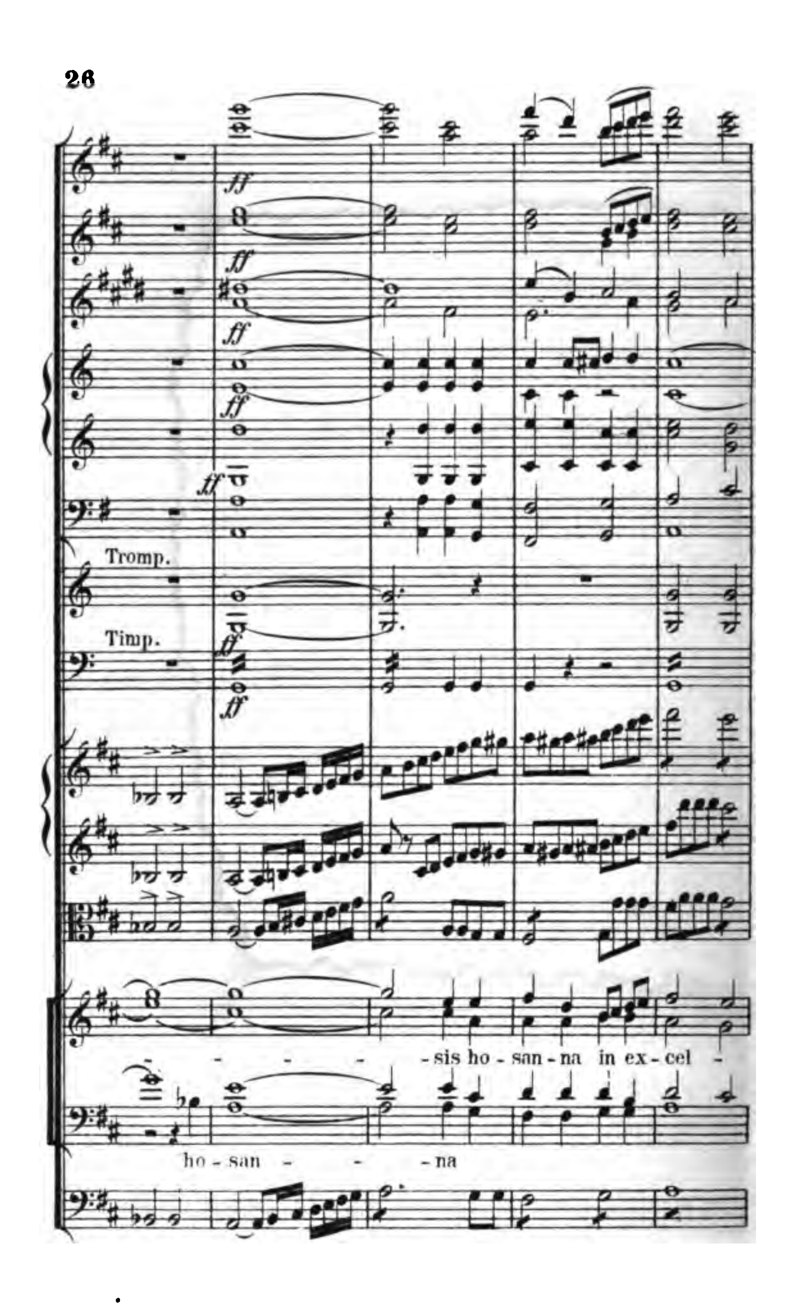

glo - ri - a tu - - - - - a!
Vello.
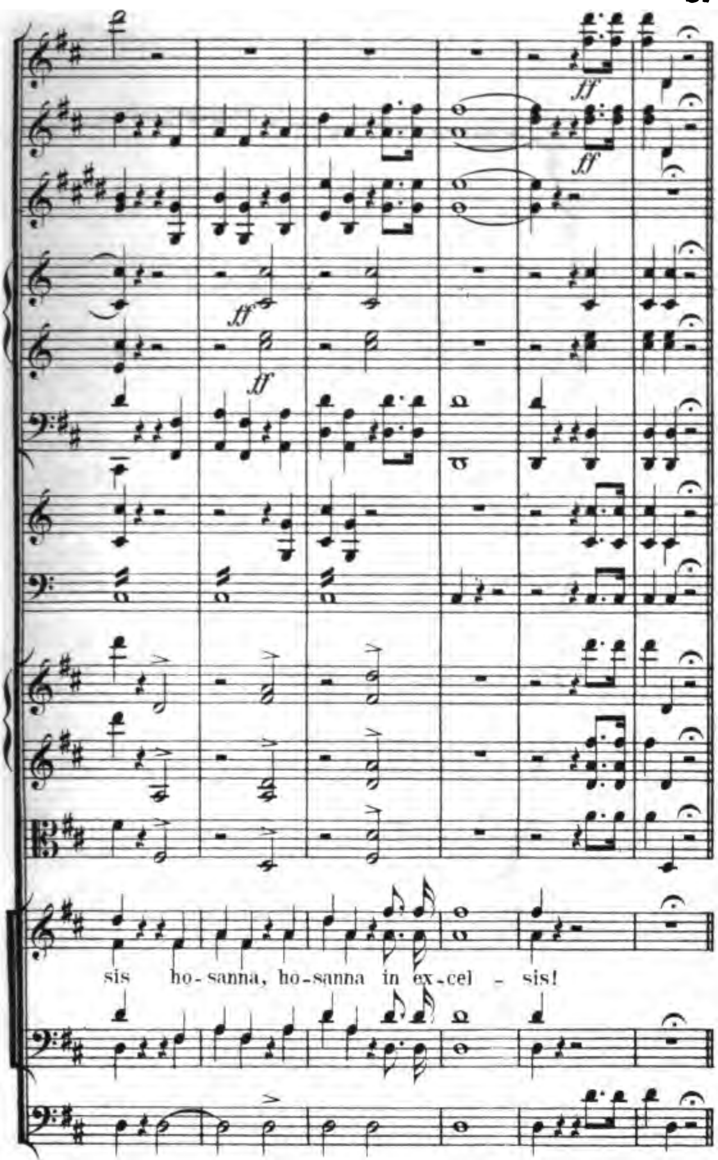

Allegro.
ff
in excel - - - - sis!
Ho-sanna in ex-cel - - - . sis! Ho-
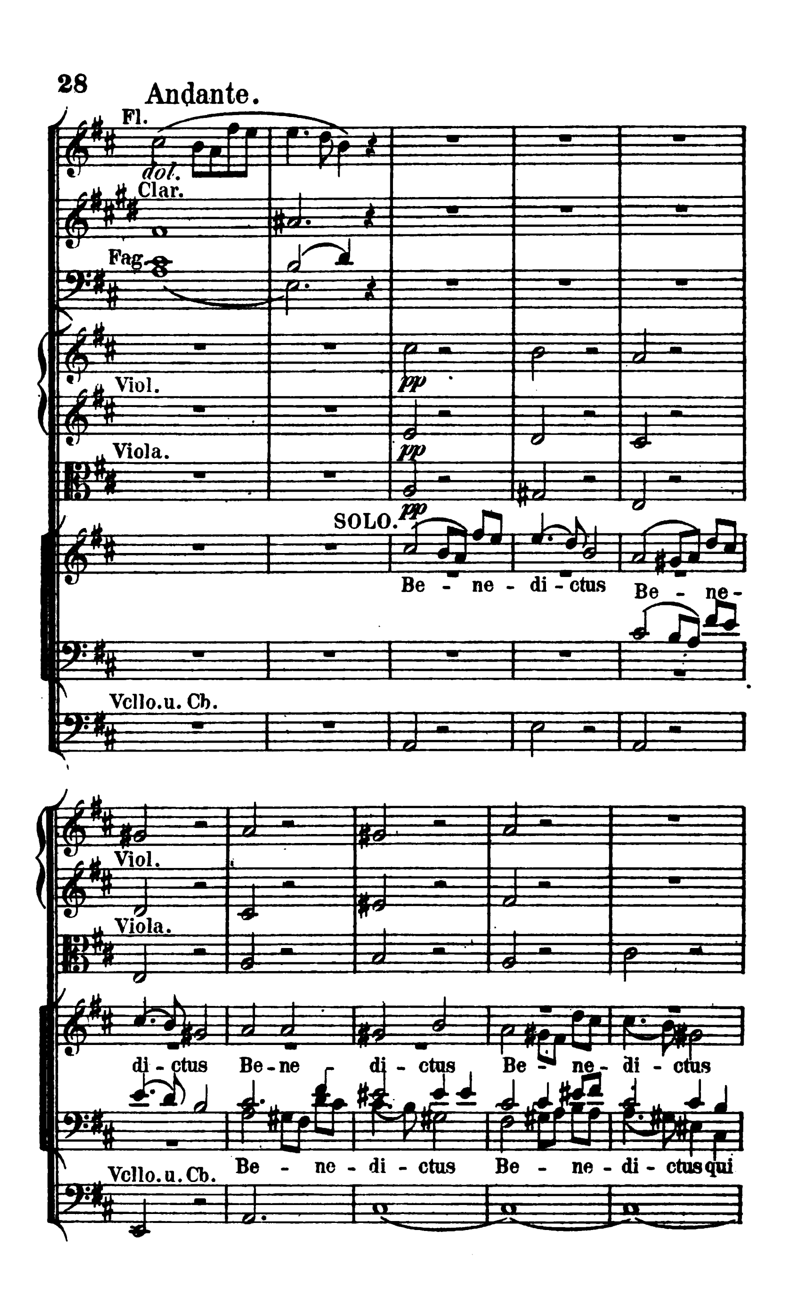

sempre forte
in ex-cel - - - - - -sis
sanna in ex-cel - - - - -sis
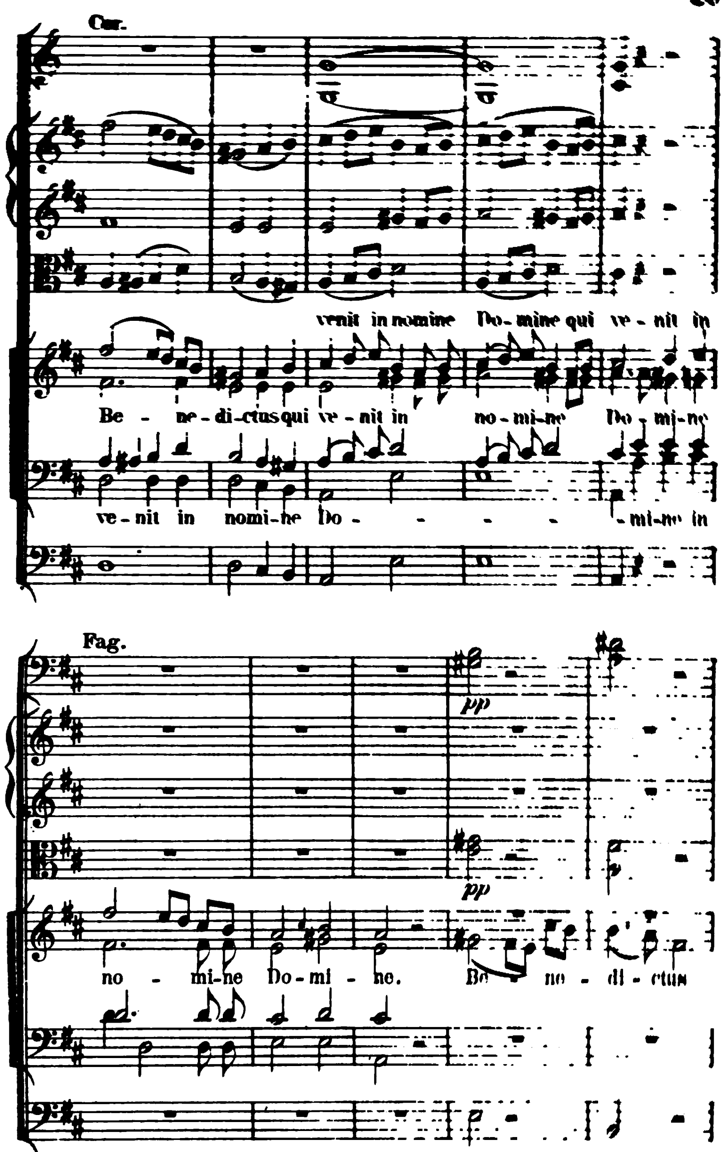

Ob. a 2.
Clar. a 2.
Viol. I. II.
Viola
CHOR. Ho - san - na in ex - cel - sis
Vcllo. u. Cb.
in ex - cel - sis in ex -
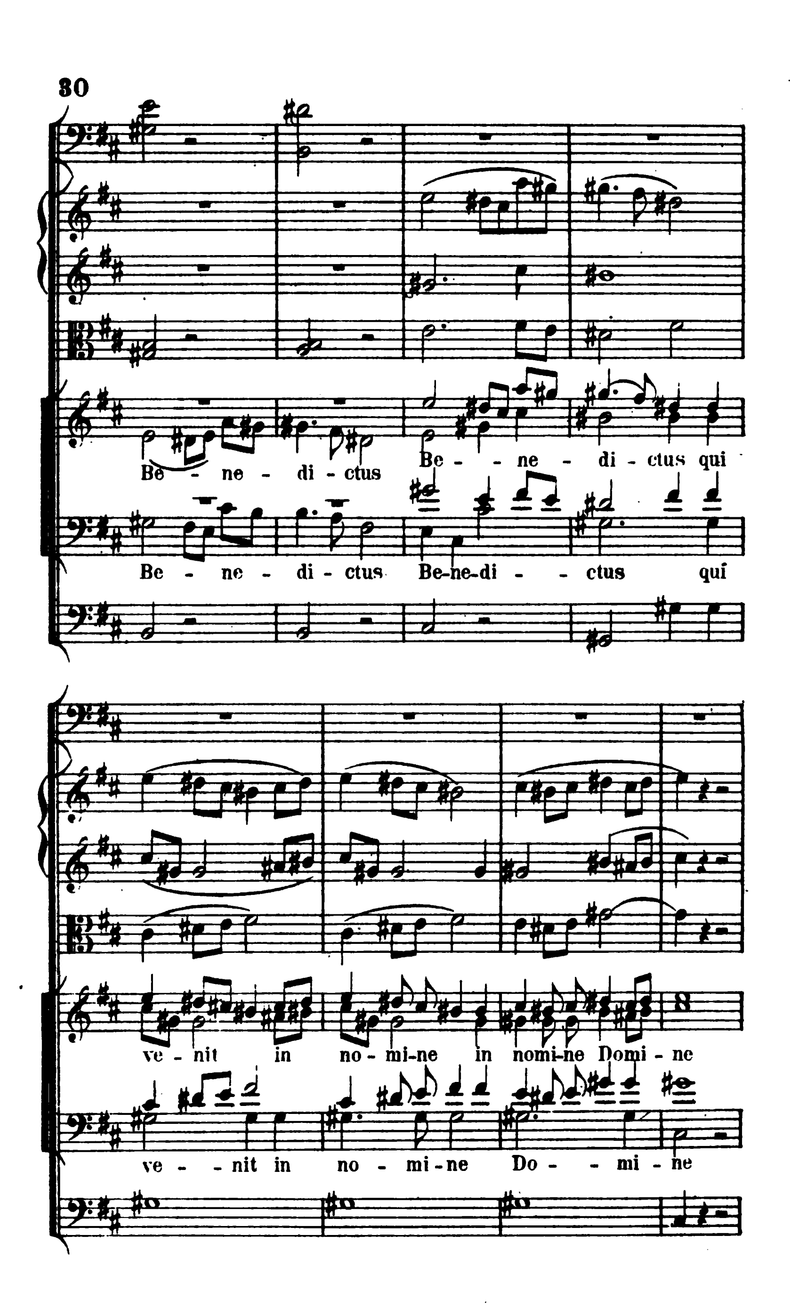

Fl.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag.
Viol.
Viola.
cel - sis ho-san - na ho-san-na in ex - cel -
Vcllo.u.Cb.
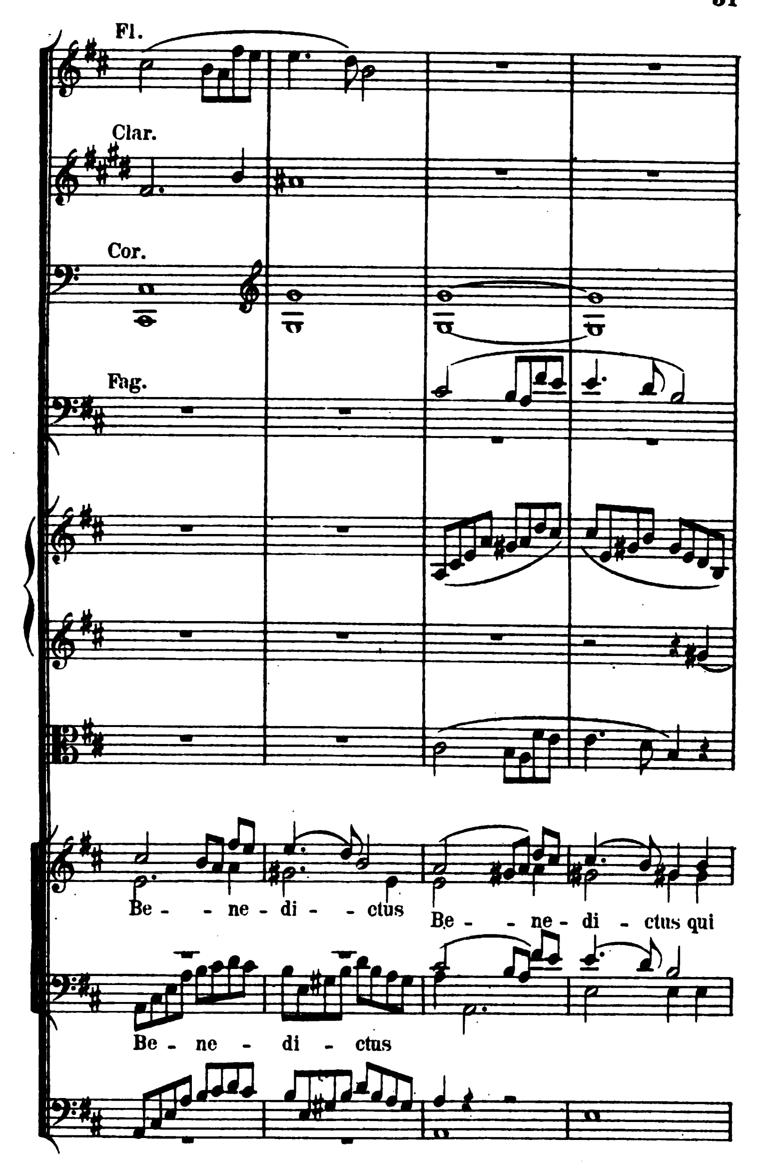

Tromp.
Timp.
ff
- sis ho - san - na in ex - cel -
ho - san - - na
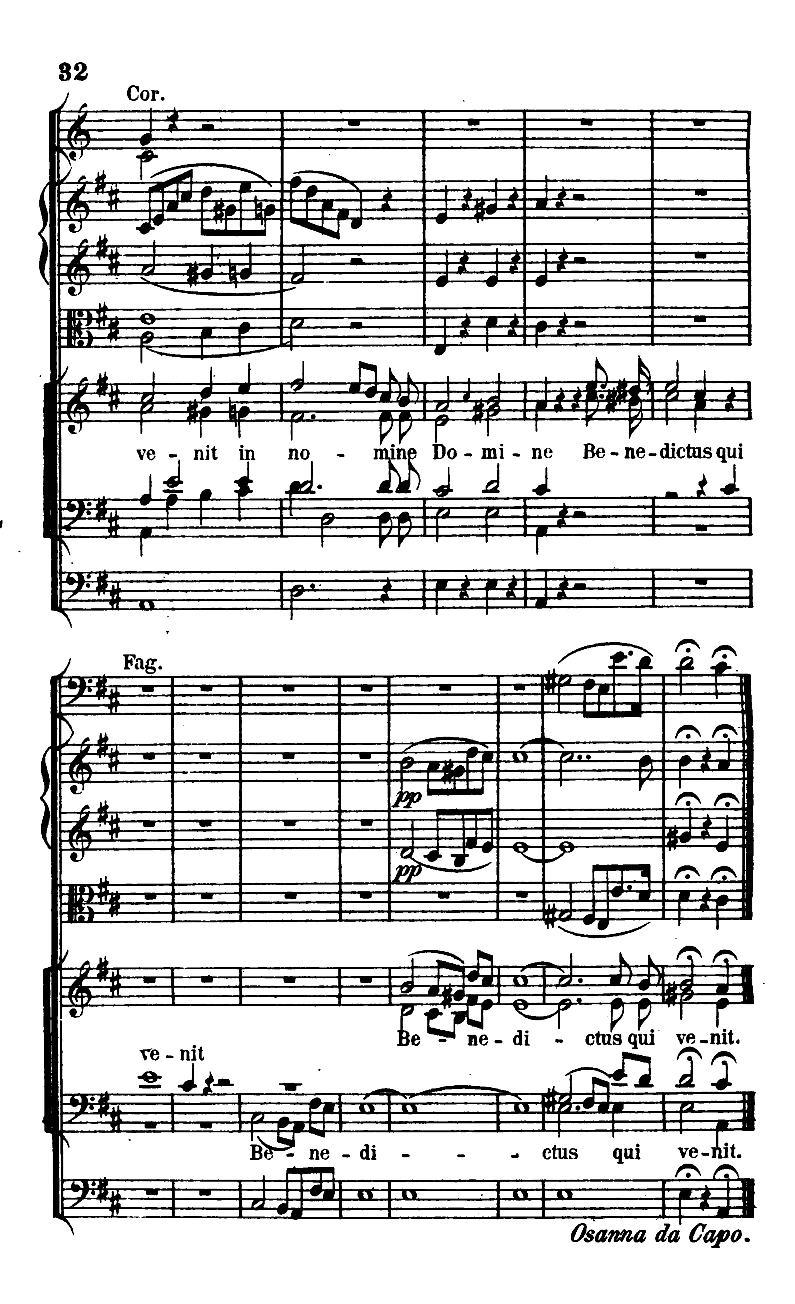

ff
ff
ff
ff
sis ho-sanna, ho-sanna in ex-cel - sis!


Andante.
Fl.
dol.
Clar.
Fag.
Viol.
pp
Viola.
SOLO.
Be - ne - di - ctus Be - ne-
Vcllo. u. Cb.
Viol.
Viola.
di - ctus Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus
Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus qui
Vcllo. u. Cb.


Cor.
venit in nomine Do-mine qui ve-nit in
Be - ne-di-ctus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ne
ve-nit in nomi-ne Do - - - - -mi-ne in
Fag.
pp
pp
no - mi-ne Do-mi - ne. Be - ne - di - ctus


Be - ne - di - ctus Be - - ne - di - ctus qui
Be - ne - di - ctus Be-ne-di - - ctus qui
ve - nit in no - mi-ne in nomi-ne Domi - ne
ve - - nit in no - mi - ne Do - - mi - ne


Fl.
Clar.
Cor.
Fag.
Be - - ne - di - - ctus Be - - ne - di - ctus qui
Be - ne - di - ctus



Osanna da Capo.

